Johann Gottfried Walther

als Theoretiker.

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung der Doktorwürde von der Philosophischen Fakultät

der

Königlichen Friedrich-Wilhelms-Universität zu Berlin

genehmigt

und

nebst den beigefügten Thesen öffentlich vertheidigt

Freitag den 14. August

von

Hermann Gehrmann

aus Wernigerode.

Opponenten:

Max Seiffert, Dr. phil.
Wilh. Niessen, Drd. phil.
Johannes Wolf, cand. phil.

Leipzig

Druck von Breitkopf & Härtel

1891.

Seinen lieben Eltern

in herzlicher Dankbarkeit

der Verfasser.

Die Geschichte der musikalischen Theorie zeigt, daß auf Grund des Studiums vorhandener Kunstwerke einer Periode Gesetze aus denselben abstrahirt werden; hieraus entwickelt sich eine Lehrmethode, mit deren Hülfe der Schüler auf die Bahn des eigenen Kunstschaffens geleitet wird. Die Theorie folgt der praktischen Kunstthätigkeit nach und spiegelt die Wandlungen und Umformungen wieder, welche jene durchläuft, indem entsprechende Veränderungen auch in der Kompositionslehre erscheinen.

Eine Zeit großer Wandlungen in der Musikgeschichte beginnt um das Jahr 1600 und endigt erst im Anfange des 18. Jahrhunderts. Auch in der Kompositionslehre des 17. Jahrhunderts gehen demgemäß bedeutende Veränderungen vor sich. Die bis dahin gültige Alleinherrschaft des Kontrapunkts wird erschüttert, die Lehre vom Kontrapunkt muß bald mit der Harmonielehre einen Vergleich schließen, durch welchen diese fast zur Alleinherrschaft gelangt.

In diesen großen theoretischen Entwicklungsprozeß gewährt die handschriftliche Kompositionslehre Joh. Gottfr. Walthers einen befriedigenden Einblick. Hier wurde die gesamte musiktheoretische Litteratur des 17. Jahrhunderts, soweit sie für einen strengen Kompositionsunterricht in Frage kam, in wissenschaftlich gründlicher, philologisch-kritischer Weise verarbeitet, wie es in keinem andern Werke jener Epoche geschehen ist. An wissenschaftlicher Genauigkeit überragt das Walther'sche Werk bei weitem die Kompositionslehren eines Printz, Werckmeister, Heinichen und Mattheson und nimmt überhaupt den hervorragendsten Platz unter den Lehrbüchern der Zeit ein.

Da diese handschriftliche Lehre, abgesehen von dem kurzen Kapitelverzeichniß in den Monatsheften für Musikgeschichte von R. Eitner,

Jahrgang 1872, Nr. 8, ziemlich unbekannt geblieben ist, so hat eine Beschreibung und historische Würdigung derselben um so mehr Berechtigung, als damit zugleich die ihr beigelegte große Bedeutung, einen Einblick in die historische Entwicklung der Musiktheorie des 17. Jahrhunderts zu geben, näher begründet werden soll.

I.

Die Litteratur Walthers.

Die nachstehend näher beschriebenen Werke, auf welche die Lehre Walthers gestützt ist, sind mit Ausnahme von Zarlinos Institutionen und Reinckens handschriftlicher Lehre ausschließlich Werke, die Walther selbst benutzt hat.

1.

Wandlung in der äußeren Anordnung des musikalischen Lehrstoffs im 17. Jahrhundert.

Die Veränderungen, durch welche der Übergang von einer auf kontrapunktischem Prinzip beruhenden Lehre zu einer auf harmonischer Unterlage basirenden Methode gekennzeichnet wird, zeigen sich am deutlichsten in der *Melopoiia* des Calvisius, der *Synopsis* des Lippius, den *Plejaden* des Baryphonus und der *Synopsis* Crügers.

Diese Werke gehören einer Epoche an, welche mit dem Erscheinen der *Istitutioni Harmoniche* des Zarlino im Jahre 1558 begonnen hatte.

In diesem großartigen Werke wurde das ganze musikalische Lehrgebäude, wie es bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts aufgebaut war, nicht nur umfassend in streng wissenschaftlicher Methode dargestellt, sondern besonders in Bezug auf die Kompositionslehre zum Theil neugestaltet. Das bisherige diaton-diatonische Tonsystem verwirft Zarlino und setzt an seine Stelle das diaton-syntonische, welches unserer modernen Musik zu Grunde liegt. In diesem Werke werden auch die Vorboten einer harmonischen Anschauung entsandt. Denn zum ersten Male wird ein Unterschied gemacht zwischen Modi, in denen die große Terz unter der kleinen liegt, und solchen Modi, wo die kleine Terz unter der großen liegt; die ersteren Modi seien frischer, lebhafter, die letzteren betrübter. Es ist dies derselbe Unterschied, den wir heute zwischen einer Dur- und Mollskala wahrnehmen, und der, wie Zarlino ebenfalls berichtet, in der harmonischen oder arithmetischen Theilung der Quinte beruht.

Ferner erfahren wir zum ersten Male das Verbot verdeckter Quinten- und Oktavparallelen; zum ersten Male wird gründlich der doppelte Kontrapunkt gelehrt, zum ersten Male wird auch von *accordi* gesprochen und in einer Tafel alle möglichen Arten von Lagenwechsel gezeigt, neben dem Dreiklang tritt der Sext- und Quartsextakkord auf.

Wegen all dieser Neuerungen kann Zarlino mit Recht der Vater der modernen Musiktheorie genannt werden. Daß bis auf unsere Zeit sein Einfluß reicht, beweisen die Lehrbücher eines Fux und Bellermann, die in der Hauptsache auf ihm fußen. Je weiter wir aber in die frühere Zeit zu Zarlino zurückgehen, desto breiteren Raum sehen wir seine Anschauungen in der Musiktheorie einnehmen. Wir werden später wahrnehmen, wie nicht nur die bereits genannten Männer, sondern sämtliche hervorragende Musiktheoretiker des 17. Jahrhunderts im Wesentlichen der Lehre des Zarlino folgen.

Es würde zu weit führen, auf den ganzen Inhalt der Institutionen einzugehen. Jedoch wollen wir eins seiner Hauptverdienste, die Begründung des neuen Tonsystems, wegen seiner Bedeutung für die gesamte moderne Musik näher beleuchten. Da jene vier Theoretiker, denen dieser Abschnitt gewidmet ist, bereits dieses neue System ihren Betrachtungen zu Grunde legen, so werden wir vorher, ehe wir zu jenen übergehen, im Anschluß an *Ist. II* zeigen, wie Zarlino die neue diatonische Skala fand.

Bei den Alten gab es drei Geschlechter der Melodie, das diatonische, chromatische und enharmonische (*Ist. II cap. 9*). Diese waren durch die verschiedene Theilung eines Tetrachords bestimmt (*Ist. II cap. 16*). Jede der drei Arten wurde von den einzelnen Theoretikern durch subtilere Theilungen des Tetrachords in mehrere Species getheilt. Zarlino zählt in *Ist. II cap. 16* die Ptolemäischen Arten des diatonischen, chromatischen und enharmonischen Geschlechts auf. Dem bisherigen Tonsystem lag das *Genere diatonico-diatono* zu Grunde, dessen Tetrachord nach *Ptolemaeus Harmonica l. I cap. 12* folgende Verhältnisse zeigt:

6144	*Hypate meson*	(*e*)
	Tuono	
6912	*Lichanos hypaton*	(*d*)
	Tuono	
7776	*Parhypate hypaton*	(*c*)
	Semituono minore	
8192	*Hypate hypaton*	(*H*)

Mit Zugrundelegung dieses Tetrachords ordnet Zarlino (*Ist. II cap. 28*) den aus 16 *claves* bestehenden Tonumfang der Alten auf dem

Monochord an. Die Anordnung erweist sich aber als unvollkommen (*Ist. II cap. 31*). Denn die hier auftretenden Intervalle der Terzen, sowie ihrer Zusammensetzungen (Sexten) wurden von den Alten nicht als Konsonanzen betrachtet.[1]

Die große Terz besteht hier aus der Addition zweier gleichen Ganztöne $\left(\frac{9}{8} + \frac{9}{8} = \frac{81}{64}\right)$; die kleine Terz aus der Addition eines Ganz- und Halbtons $\left(\frac{9}{8} + \frac{256}{243} = \frac{2304}{1944} = \frac{288}{243} = \frac{96}{81}\right)$. Ihre Proportionen liegen nicht im *Genere moltiplice* oder *superparticolare*, sondern im *Genere superpartiente*, sie überschreiten die Sechszahl, und die große Terz ist aus zwei Intervallen gleicher Proportion zusammengesetzt. Ebenso wie die Terzen sind auch die Sexten (Quarte + Terz) nach der Theorie der Alten als Dissonanzen zu betrachten. Daher verwirft Zarlino das *Genere diatonico-diatono*.

Auch die Eintheilung der Töne im *Genere diatonico-molle*, *diat.-toniaco*, *diat.-equale*, *chromatico*, *enharmonico* und *diaton.-diatono inspessato dalle chorde Chromatiche e dalle Enharmoniche* widerspricht dem Verstande und der Berechnung. Nur das *Genere diatonico-sintono* giebt brauchbare Verhältnisse, da dieses Tetrachord nach der Natur der harmonischen Zahlen getheilt ist:

36 *Hypate meson*
Sesquinona
40 *Lichanos hypaton*
Sesquiottava
45 *Parhypate hypaton*
Sesquiquintadecima
48 *Hypate hypaton.*

Um dies zu beweisen, theilt Zarlino die Intervalle innerhalb einer Oktave harmonisch (*Ist. II cap. 39*).[2] Durch Theilung von $\frac{2}{1}$ (Oktave) erhält er an unterer Stelle $\frac{3}{2}$ Quinte und an oberer

[1] Bei den Alten mußten die Konsonanzen drei Bedingungen genügen: 1) Ihre Proportionen müssen im *Genere moltiplice* oder *superparticolare* liegen; 2) sie dürfen den *Senarius* nicht überschreiten, und 3) darf eine Konsonanz nicht aus 2 einfachen Intervallen von gleicher Proportion zusamengesetzt sein (*Ist. II cap. 31*).

[2] Um die Oktave harmonisch zu theilen, sucht man erst ihre arithmetische Proportionalität (*Ist. I cap. 36* u. *39*). Man verdoppelt zunächst die Begriffe ihrer Proportion 2 und 1 = 4 und 2, man addirt beide = 6. Diese Zahl zerlegt man in 2 gleiche Theile und findet so 3. Man hat nun 4, 3 und 2, in welchen Zahlen die arithmetische Proportionalität enthalten ist, $\frac{4}{3}$ und $\frac{3}{2}$. Um nun eine harmo-

Stelle $\frac{4}{3}$ (Quarte). Durch dasselbe Verfahren gewinnt er aus $\frac{3}{2}$ die $\frac{5}{4}$ (gr. Terz) und $\frac{6}{5}$ (kl. Terz), aus $\frac{5}{4}$ den $\frac{9}{8}$ (gr. Ganzton) und $\frac{10}{9}$ (kl. Ganzton). Die Differenz zwischen $\frac{4}{3}$ und $\frac{5}{4}$ ist $\frac{16}{15}$ (gr. Halbton), und subtrahirt man $\frac{6}{5}$ von $\frac{5}{4}$, so erhält man den kleinen Halbton $\frac{25}{24}$. Die harmonisch getheilte Oktave weist demnach folgende Verhältnisse auf: $c_{\frac{9}{8}}\ d_{\frac{10}{9}}\ e_{\frac{16}{15}}\ f_{\frac{9}{8}}\ g_{\frac{10}{9}}\ a_{\frac{9}{8}}\ h_{\frac{16}{15}}\ \bar{c}$.

Diese Rationen stimmen genau mit jenen des *Tetrachordo diatonico-sintono* überein. Die Terzverhältnisse liegen nicht mehr im *Genere superpartiente*, sondern *superparticolare*, sie überschreiten nicht den *Senarius* und werden nicht von zwei gleichen Proportionen gebildet. Diese Terzen, wie auch ihre Zusammensetzungen (die Sexten) sind nun wirklich als Konsonanzen zu betrachten. Die Eintheilung der Töne in diesem Geschlecht geschieht folgendermaßen auf dem Monochord (*Ist. II cap. 40*, s. Tabelle S. 11):

Wir zerlegen zunächst die Saite AB in 9 gleiche Theile und finden so $\frac{AB}{CB} = \frac{9}{8}$ = gr. Ganzton; wir fügen diesem Ganzton das Tetrachord Hypaton zu, indem wir CB in 4 gleiche Theile zerlegen und so D finden $\frac{CB}{DB} = \frac{4}{3}$ = Tetrach. Hypaton. In diesem Tetrachord tragen wir den kleinen Ganzton in der Höhe ab. Wir zerlegen zu diesem Zwecke DB in 9 gleiche Theile und fügen einen dieser 9 Theile von Punkt D aus nach der Tiefe hinzu, wir finden E, EB beträgt 10 und DB 9 gleiche Theile: $\frac{EB}{DB} = \frac{10}{9}$ = kleiner Ganzton.

Es wird nun EB in 8 gleiche Theile zerlegt und über E in der Richtung nach C ein solches Achtel hinzugefügt, wir erhalten

---

nische Theilung zu erzielen, multiplizirt man von jenen 3 Zahlen 4 und 2 mit 3 und 4 mit 2 und erhält so:

12 8 6.

Man hat nun das Verhältnis der Quinte an unterer Stelle und das der Quarte an oberer, nämlich:

$$\frac{12}{8} \text{ und } \frac{8}{6} = \frac{3}{2} \text{ und } \frac{4}{3}.$$

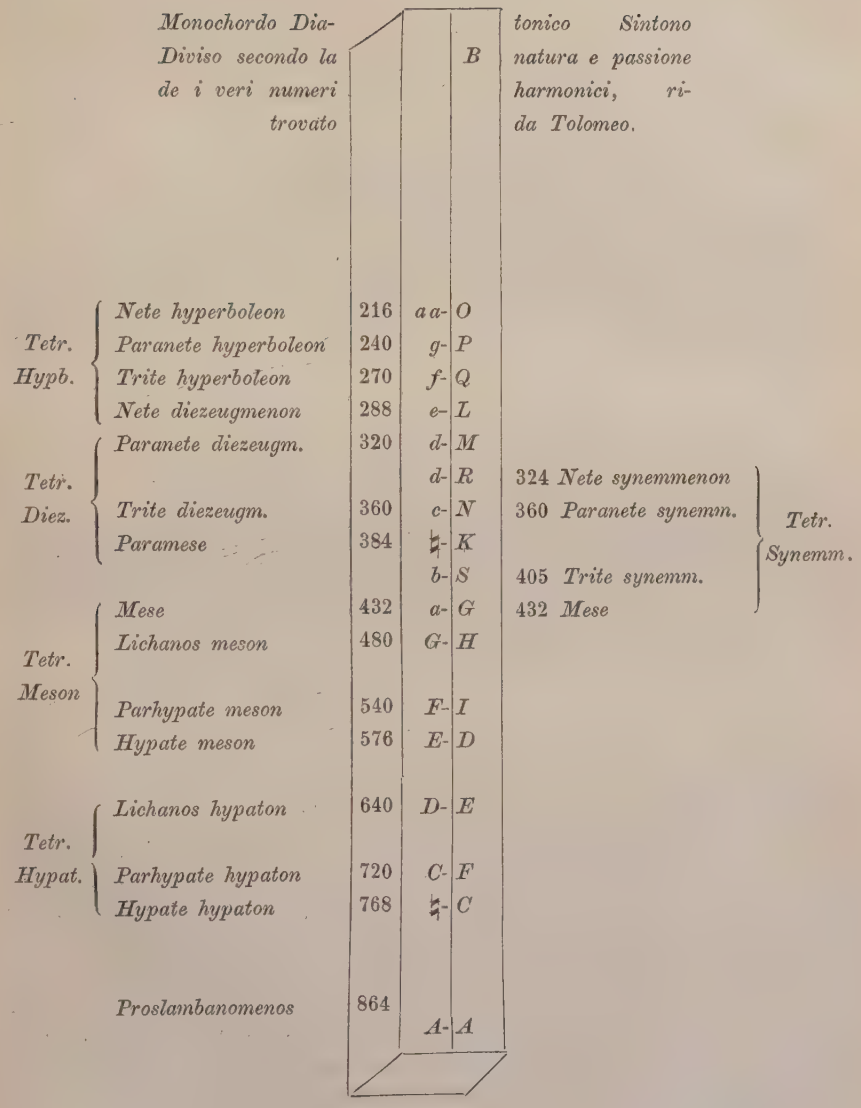
In derselben Weise werden auch die Verhältnisse der Terzen und Töne gefunden.

$F: \frac{FB}{EB} = \frac{9}{8}$ = gr. Ganzton. Zwischen CB und FB liegt der Halbton des Tetrachords, denn wenn wir zu einem Ditonus $\frac{5}{4}$ den großen Halbton $\frac{16}{15}$ hinzufügen, so erhalten wir $\frac{4}{3}$ das Verhältnis der Quarte, der beiden äußeren Töne des Tetrachords. Hiermit ist die Aufstellung des ersten Tetrachords beendigt; wir ordnen nun das Tetrachord Meson an, indem wir DB in 4 gleiche Theile zerlegen. $\frac{DB}{GB} = \frac{4}{3}$. Zwischen D und G liegt also das Tetrachord-Meson. In derselben Weise wie vorhin werden innerhalb dieses Tetrachords die einzelnen Töne abgetragen: zuerst der kl. Ganzton $= \frac{HB}{GB} = \frac{10}{9}$, dann der gr. Ganzton $\frac{JB}{HB} = \frac{9}{8}$ und der Halbton $\frac{DB}{JB} = \frac{16}{15}$.

Durch das gleiche Verfahren finden wir die Töne des Tetrachords Diezeugmenon in KB, NB, MB und LB; des Tetrach. Hyperbol. in LB, QB, PB und OB und des Tetr. Synemmenon in GB, SB, NB und RB.

In dieser Eintheilung sind aber nicht nur 16, sondern 17 Töne enthalten; nicht nur haben wir den kleinen Halbton zwischen SB und KB, sondern auch das Komma $\frac{81}{80}$. Dieses Intervall entsteht, wenn man in der Mese (a) das Tetr. Synemmenon mit dem Tetr. Meson zusammenfügt. Es zerlegt der höchste Ton (*Nete*) des Tetr. Synemm. das mittlere Intervall des Tetr. Diezeugm. in 2 Theile, nämlich in einen kleinen Ganzton $\frac{NB}{RB}$ und in ein Komma $\frac{RB}{MB}$. Oder mit anderen Worten: Die reine Oberquart der Mese a ist nicht die *Paranete diezeugmenon* ($\bar{d}$), sondern die um ein Komma tiefere *Nete synemmenon* ($\bar{d}$). Diese Differenz suchte Zarlino durch eine Temperatur auszugleichen, welche in der Vertheilung des Komma auf die 7 Töne der Oktave besteht. Das von Zarlino gefundene diaton-syntonische System, dem er noch chromatische und enharmonische Töne zumischte, verdrängte jenes bis dahin gebräuchliche diaton-diatonische System völlig und bewahrte die Herrschaft bis auf unsere Zeit.

Kehren wir nach diesem Exkurse zu unserer Aufgabe zurück, so wenden wir uns zunächst zu Calvisius. Seine *Melopoiia sive melodiae condendae ratio explicata a Setho Calvisio* erschien 1592 in Schulpforta und 1630 in zweiter von Grimm besorgter Auflage zusammen mit des


Monochordo Dia-
Diviso secondo la
de i veri numeri
trovato
B
tonico Sintono
natura e passione
harmonici, ri-
da Tolomeo.
Nete hyperboleon 216 a a- O
Tetr. Paranete hyperboleon 240 g- P
Hypb. Trite hyperboleon 270 f- Q
Nete diezeugmenon 288 e- L
Paranete diezeugm. 320 d- M
Tetr. d- R 324 Nete synemmenon
Diez. Trite diezeugm. 360 c- N 360 Paranete synemm.
Paramese 384 ♮- K
Tetr. Synemm.
b- S 405 Trite synemm.
Mese 432 a- G 432 Mese
Lichanos meson 480 G- H
Tetr. Meson
Parhypate meson 540 F- I
Hypate meson 576 E- D
Lichanos hypaton 640 D- E
Tetr.
Hypat. Parhypate hypaton 720 C- F
Hypate hypaton 768 ♮- C
Proslambanomenos 864
A- A

Baryphonus' Plejaden in Magdeburg. Das ganze Werk ist ohne neue Zuthaten aus Zarlino's Institutionen geschöpft. Während die gelehrte Einleitung, in welcher die neue syntonische Skala beschrieben wird, gleichsam als eine Zusammenfassung des zweiten Theils der Institutionen erscheint, wird die Melopöie selbst aus dem dritten und vierten Theile jenes Werks geschöpft.

Das aus 21 Kapiteln bestehende Werk zerfällt in einen zwar nicht ausdrücklich angegebenen, aber aus dem Inhalt sich ergebenden allgemeineren und spezielleren Theil. Das Hauptverdienst des Calvisius liegt nun darin, daß er die für Unterrichtszwecke unpraktische Weitläufigkeit von Zarlino's Kontrapunkt vereinfachte, und so gewissermaßen eine Schulausgabe der Zarlinoschen Lehre herausgab, wobei die spekulativen Auseinandersetzungen Zarlino's bis auf das kleinste Maß zurückgewichen sind, und alles sonstige, was für einen Anfänger nicht wichtig ist, wie z. B. der Trugschluß, das Komponieren über ein selbsterfundenes *Soggetto*, die subtilere Unterscheidung der Konsonanzen, wodurch bei den Modi die Verschiedenheit nach ihrem Dur- oder Mollcharakter angedeutet wird, sowie die Sonderung von Fuge und Imitation weggelassen ist.

In seiner Melopöie fasst Calvisius zunächst die Intervallfortschreitungen, welche Zarlino für jeden Satz und für jede Art des Kontrapunkts einzeln angiebt, so zusammen, daß er sie nur einmal und zwar für alle Fälle brauchbar lehrt. Daher fängt er, nachdem in *cap. I* über das Wort *Melopoïia* gehandelt wurde, seine eigentliche Lehre in *cap. 2* sogleich mit der Beschreibung der vier Stimmen Tenor, Sopran, Baß und Alt an. Ebenso wie bei Zarlino ist nicht der Baß die wichtigste Stimme, sondern der Tenor, welcher »*observantissimus modi est eumque in certis clausulis et in loco proprio ostendit.*«

In den folgenden Kapiteln stellt er wie Zarlino die Kon- und Dissonanzen mit ihren Proportionen und der Anzahl ihrer Arten dar. Aber hierbei ist eben neu, daß er zugleich mit den einfachen auch die zusammengesetzten Intervalle darstellt. Nach einem allgemeinen Kapitel über Gesangsstücke und Tempus lehrt er von *cap. IX* an die Fortschreitungen der Intervalle. In klarer übersichtlicher Weise ordnet er sie unter gemeinsame Gesichtspunkte; kurze präcise Regeln giebt er, wodurch es dem Schüler leicht wird zu wissen, welche Fortschreitungen erlaubt, welche verboten sind. Die Kapitel, welche die Fortschreitungen der Dissonanzen behandeln, tragen als Überschrift die beiden Hauptfiguren, in welchen die Dissonanzen angewendet werden, nämlich: *De Celeritate* und *De Syncope*. Im nächsten Kapitel zählt Calvisius die Schlüsse für den zwei- bis vierstimmigen Satz auf.

Bei der Anordnung der Modi folgt er der schon von Zarlino gegebenen Reihenfolge von Jonisch-Äolisch. Interessant ist es, wenn Calvisius diese Eintheilung damit unter anderem rechtfertigt, daß die Orgeln und Clavichorde von »*C in gravibus*« anfangen. In einem allgemeinen Kapitel über die Fugen verwirft er, wie schon angedeutet, ebenfalls Zarlino's Unterscheidung zwischen Fuge und Imitation, »*cum haec distinctio subtilis videatur et studia incipientium impedire possit*« und will beides Fugen genannt wissen. Mit *cap. 17* beginnt ein speciellerer Theil. Es wird gezeigt, wie ein Anfänger überhaupt beim Komponieren zu Werke gehen soll. Strenger als Zarlino hält Calvisius darauf, daß der Schüler nicht einen selbsterfundenen Tenor, sondern einen bereits vorhandenen als Subjektum nimmt. Die Ausführungen über den Text, sowie die besondere Abhandlung über die *Fuga ligata* bieten Zarlino gegenüber nichts Neues; namentlich das Kapitel über *Harmonia gemina sive tergemina* (doppelter oder dreifacher Kontrapunkt) darf als eine dem Sinne nach genaue Übersetzung aus Zarlino's Institutionen gelten, woher auch die meisten Beispiele stammen. Ebenso, wie Zarlino's eigentliche Kompositionslehre hört sein Buch mit der *Harmonia illa extemporanea*, *quam αὐτοσχεδιαστικὴν dicere possumus* auf, wo über oder unter einem Soggetto eine zweistimmige Fuge, unter Umständen *ex tempore*, gesungen wird. Hierzu giebt er 21 verschiedene nicht aus den Institutionen genommene Beispiele und schließt damit sein Werk ab.

Steht Calvisius noch ganz auf dem Standpunkt des Zarlino, und liegt seiner Lehre noch der Kontrapunkt zu Grunde, so finden wir bei Lippius, dem nächsten hier zu besprechenden Theoretiker bereits eine Änderung dieser Auffassung. Diese Wandlung hängt mit jener zusammen, welche die musikalische Kunstthätigkeit genommen hatte.

In Zarlino's Institutionen war die Lehre von der Mensuralmusik, wie sie sich bis in das 16. Jahrh. hinein entwickelt hatte, in umfassendster Weise abgeschlossen. Seine Lehre vom Kontrapunkt ist neben manchem Neuen schließlich doch nur der prägnante Ausdruck einer Lehre von der figurierten kirchlichen Chormusik. In dieser kam die Gesamtempfindung einer Volksmenge zum Ausdruck, die einzelne Person tritt hier ganz zurück. Als aber durch die Reformation die Individualität höhere Rechte zu gewinnen begann, genügte die bisherige Mensuralmusik nicht mehr; das Streben nach individuellerem Ausdruck im Gesange zeitigt die Monodie, oder den Einzelgesang mit harmonischer Begleitung. An die Namen eines Viadana, der diese Art zuerst in der Kirche pflegte, sowie eines Vincenzo Galilei, Caccini, Emilio del Cavaliere und Peri knüpfen sich die ersten Anfänge der Monodie, welche besonders auch in der weltlichen

Musik eine kunstmäßige Behandlung erfuhr. Mit der Ausbildung des Sologesanges aber legte man auch auf die Begleitung allmählich eine größere Sorgfalt. Man begann daher die Regeln der Begleitung aufzuschreiben und ihnen ein eigenes Studium zu widmen, wodurch die Kenntniß der Harmonie an sich erweitert wurde. Dieses führte zu der Lehre vom Generalbaß.

Zu gleicher Zeit aber machte die Verbesserung der Tasteninstrumente, Orgel und Clavichord, große Fortschritte, und das Solospiel auf denselben wurde bald eifrig geübt. Diese Erscheinungen blieben nicht ohne Einfluß auf die Musiktheorie. Besonders die große Beliebtheit der Tasteninstrumente mochte die Ursache werden, daß man insofern den Kompositionsunterricht vom Clavichord aus begann, als man zuerst den Schüler Generalbaßübungen machen ließ. Bei Joh. Lippius tritt zum ersten Male diese neuere harmonische Auffassung uns entgegen. Seine *Synopsis musica* erschien zuerst im Jahre 1612 zu Straßburg, die 2. Auflage, welche auch Walther benutzte, kam 1614 zu Erfurt heraus, und zwar als 1. Theil einer *Philosophia synoptica.*

Lippius analysirte zum ersten Male, wie er in seiner biographischen Einleitung erzählt, harmonisch die mehrstimmigen Stücke eines Luca Marenzio, Walliser und Anderer. Dadurch kam er zu neuen Gesichtspunkten, denen zufolge er in seiner Musiklehre das Hauptgewicht auf den harmonischen Zusammenklang der Töne legt, nicht auf die melodische Führung der Stimmen gegen einander. Nach ihm behandelt die Musik einerseits die *principia cantilenae harmoniae*, andererseits die *species* jener *cantilena.* Die Principien, durch welche ein Gesang erkannt wird, findet man in der Metaphysik, Physik, Geometrie und Arithmetik. Besonders genau beschreibt er hierbei die Zahlenverhältnisse.

Die Principien aber, wodurch eine Kantilene entsteht, sind 1) *externa*, nämlich *Finis* (Streben des Mikrokosmos nach Tugend), *Efficiens* (Gott, die Natur und die Kunst des musikalischen Menschen), 2) *interna*, und zwar *Materia* (die Theile, aus welchen ein Gesang gebildet wird) und *Forma* (welche in der kunstreichen, dem Text entsprechenden Disposition der Theile der Materie besteht). Auf Materie und Form läßt sich Lippius im weiteren Verlaufe seines Buches näher ein.

Die Materie ist entweder einfach (*Monas musica*), oder zusammengesetzt (*Dyas* und *Trias musica*). Nach Schilderung der *Monas-* (Noten, Takt etc.) und *Dyas musica* (Beschreibung der Kon- und Dissonanzen) kommt er zur *Trias harmonica*, welche »*non quidem ratione Extremarum, sed tantum ratione Mediae per Semitonium minus*

mutatae« doppelt sei, nämlich *naturalior, perfectior* oder *mollior et imperfectior*. Nach Zarlino weist er diese Verschiedenheit auf die harmonische oder arithmetische Theilung der Quinte und dadurch bedingte Stellung der großen Terz zurück. Es folgt die Abhandlung über die *Forma*, welche in der *Compositio* besteht. Diese ist entweder *pura* oder *ornata*. In der ersteren läßt er sich weitäufig über die vier Stimmen aus und erwähnt hier zum ersten Male den Vortheil, auf Grund eines Basses die übrigen Stimmen zugleich zu komponiren. Seine eigenen Worte lauten: *Colligitur ex his compendiosissimum esse τὸ μελοποιεῖν sincere discenti, si primo Melodia fundamentalis, quae est Bassus in Systemate coniuncto ipsi proponatur statutis punctis contra puncta in loca partium radicalium Triadis harmonicae, Ut huic Melodiae fundamentali deinde assignet Melodiam principalem seu regalem Tenorem, tum superiores Altum, denique Discantum superaddat iuxta modo praecepta et percepta pure componendi momenta.*«

Wichtig ist noch seine Eintheilung der Modi, die viel mehr wie bei Zarlino auf unser Dur und Moll hinweist. Er kennt zwei Arten von Modi, die Erstere ist *naturalior*, weil in ihr die *Trias naturalior* sich befindet, die Andere ist aus ähnlichem Grunde *mollior*. Zur ersten Art gehören Jonisch, Lydisch, Mixolydisch, zur andern Dorisch, Phrygisch und Äolisch. Mit einer durch den Text bedingten Unterscheidung der Kantilene in eine kirchliche und weltliche schließt dieses bedeutende Werkchen. — Hier sehen wir bereits einen großen Schritt vorwärts gethan. Ein ganz anderer Geist tritt uns entgegen, als bei Zarlino. Neigt Zarlino dadurch, daß er nur aus der Antike schöpft und ausschließlich diese als höheres Gesetz anerkennt, entschieden zur älteren heidnischen Philosophie hinüber, so vertritt Lippius den Standpunkt der neueren, und zwar speciell der christlichen Philosophie. In *Dei gloriam* will Lippius die Musik geübt wissen, Jesus wird *dulcissimus harmonicorum coryphaeus, noster Mercurius, Apollo et Orpheus* genannt. Wie früher schon das dreitheilige Tempus mit Beziehung auf die göttliche Trinität das »perfekte« genannt wurde, so sieht Lippius jetzt auch in *Triade harmonica* eine *imago magni Mysterii Divinae solum adorandae Unitrinitatis*. Sowohl die Institutionen des Zarlino, wie auch diese Schrift des Lippius sind zwei gelehrte Werke, welche für Unterrichtszwecke schlecht zu gebrauchen sind. Zarlino's Buch enthält für den praktischen Unterricht zu viel, Lippius Schrift zu wenig. Beide haben ein Medium nöthig: für Zarlino wurde dies in Calvisius gefunden, für Lippius ist Crüger der Vermittler. Doch ehe wir zu diesem übergehen, müssen wir noch Henricus Baryphonus erwähnen, dessen Hauptwerk, *Pleiades musicae*, in erster Auf-

lage 1615 zu Halberstadt, und 1630 in zweiter von Grimm besorgter Auflage zusammen mit des Calvisius' *Melopoïa* zu Magdeburg erschien. Bei Baryphonus kommt das Schwanken zwischen älterer und neuerer Auffassung am deutlichsten zur Geltung. Dem neuen harmonischen Princip kann er sich nicht verschließen, andererseits aber wurzelt seine Natur tief in dem vokalen Princip. Diesem Dilemma aus dem Wege zu gehen, legt er seinen Plejaden eine dem musikalischen Wesen geradezu entgegengesetzte Anordnung nach der Siebenzahl zu Grunde. Die sieben Hauptabschnitte zerfallen in je sieben Unterabtheilungen, die 6. Plejade in zweimal sieben. Doch gereicht diese Eintheilung dem Werke nicht immer zum Vortheil. Hinsichtlich der logischen Folge ragt es an die bereits genannten Werke nicht heran; oft hat man das Gefühl, daß der Verfasser Mühe hatte, immer sieben Abschnitte in jeder Plejade herauszubekommen. Dadurch aber, daß er durch seine Siebeneintheilung gezwungen war, die Begriffe allzusehr zu specialisiren, wird oft Unwesentliches gleichberechtigt neben Wesentlichem hingestellt, wodurch der Blick auf das, worauf es eigentlich ankommt, getrübt wird. Leider scheint dies bei Baryphonus selbst der Fall gewesen zu sein; denn als ein Mangel muß man das Fehlen der Dissonanzfortschreitungen empfinden. Statt in der 7. Plejade diese Fortschreitungen zu bringen und so die natürliche Fortsetzung der vorhergehenden Plejaden zu bilden, fällt er mit einem Male aus der praktischen Darstellung in die gelehrte zurück und bringt eine allbekannte Anordnung der sieben Konsonanzen auf das Monochord. So wurde die Siebenzahl, diese dem Wesen der musikalischen Spekulation, welche auf die gerade Zahl basiert ist, so entgegengesetzte Zahl, das Verhängniß für Baryphonus. Wer weiß, ob nicht gerade jene Unübersichtlichkeit und jener gerügte Fehler des Werks Schuld daran sind, daß trotz aller einflußreichen Empfehlungen keine Besserung in den äußeren Lebensverhältnissen des vom Schicksal nicht begünstigten Mannes eintrat.[1])

Daß wir nun trotz der gerügten Mängel Baryphonus einen großen Theoretiker nennen müssen, hat darin seinen Grund, daß die Plejaden nicht nur eine seltene Fülle von Material bieten, sondern auch eine selbständige Verarbeitung dieses Materials liefern, welche, wenn auch in der äußern Form nicht ganz geglückt, doch berufen war, neue Gesichtspunkte in die Lehrmethode hineinzubringen. Mit richtigem Blick erkannte Baryphonus, daß in einer Kompositionslehre die Behandlung der Kon- und Dissonanzen das Wichtigste sei. Alles

[1] Näheres über sein Leben findet sich in der Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft 1890, 1. Heft: Zwei harzische Musiktheoretiker von Eduard Jakobs.

hierauf Bezügliche hat er gesammelt und verarbeitet und bot somit in den Plejaden eine Intervallenlehre von noch nicht dagewesener Gründlichkeit. Die drei ersten Plejaden sind den rein spekulativen Betrachtungen gewidmet. Hier kommt er unter Anderem auf die von Zarlino dem System zu Grunde gelegte *Scala syntona* ausführlich zu sprechen, ferner auf die Zahlenverhältnisse, die er, eine Folge der Siebeneintheilung, genauer als Zarlino darstellt, und auf die Verrichtungen der Proportionen. Die zwei folgenden Plejaden beschreiben die Natur der Kon- und Dissonanzen. Nicht nur werden hier die Verhältnißarten und *species* derselben angegeben, sondern auch ihre Bezeichnung durch die Solmisationssilben, die Möglichkeit der harmonischen oder arithmetischen Theilung und eine Etymologie des Namens. Die sechste Plejade handelt von den Affektionen der Konsonanzen. Diese Affektionen sind entweder *Syzygiae* oder *Progressiones*. Wie bei Lippius wird hier die *Trias harmonica* in *dur* und *moll* unterschieden, und ebenfalls die Komposition auf Grund eines Generalbasses empfohlen. Bei den Fortschreituugen der Konsonanzen wird zum ersten Male das schon von Calvisius angeregte, aber noch nicht zum Princip erhobene Verfahren konsequent durchgeführt, nämlich die Verbindungen jeder einzelnen Konsonanz so zu zeigen, daß man mit der vollkommensten Konsonanz, der Oktave, beginnend, die Verbindungen beschreibt, welche sie mit der Quinte, Quarte u. s. w. eingehen kann, dann zur Quinte geht und deren Fortschreitungen zeigt u. s. f. Diese für den praktischen Unterricht wichtige Neuerung blieb für die spätere Darstellung der Intervallfortschreitungen maßgebend.

Wie schon gesagt, fehlen die Fortschreitungen der Dissonanzen; mit der 7. Plejade, welche eine Eintheilung der Konsonanzen auf dem Monochord enthält, schließt das Werk, dem als Anhang noch mehrere unwesentliche Zahlentabellen folgen.

Weicht Baryphonus durch seine Eintheilung einer ausschließlich melodischen oder ausschließlich harmonischen Auffassung der Lehre noch aus, so vertritt Crüger entschieden den harmonischen Standpunkt.

Seine *Synopsis musica* erschien zum ersten Male 1624 zu Berlin und wurde später wiederholt aufgelegt. Hinsichtlich der klaren Fassung verdient die Ausgabe von 1630, welche Walther kannte,[1] den Vorrang. Auch unsere Ausführungen werden an der Hand dieser Ausgabe gegeben. Als Quellen benutzte Crüger die Schriften eines Lippius, Calvisius, Walliser, Praetorius und Sweelinck. Wiewohl nun Crüger mit einer geradezu naiven Aufrichtigkeit besonders Calvisius und Lippius wörtlich abschreibt, so bietet er trotzdem in seiner *Synopsis* ein selbständiges Werk, dessen Bedeutung darin liegt, daß

[1] S. sein Lexikon.

es das erste Unterrichtsbuch ist, welches auf harmonischer Grundlage beruht. Dem Lippius war es hauptsächlich darum zu thun, die höhere Bedeutung der *Trias harmonica* gegenüber der bisherigen melodischen Anschauung geltend zu machen; eine praktische Lehre deutet er nur in Umrissen an. Alle spezielleren Regeln für Fortschreitungen der Intervalle, ferner genauere Aufschlüsse über Takt, Kadenzen und Fugen fehlten hier. Crüger fügt nicht nur diese Gegenstände in seine *Synopsis* ein, sondern handelt auch bei der monadischen Musik über die Solmisation und die Elemente in der Musik. Die große Bedeutung dieses kleinen Werks liegt also nicht nur in der Verquickung und Verarbeitung der kontrapunktischen Satzlehre eines Calvisius mit den harmonischen Gesetzen von Lippius, sondern auch darin, daß das Werk durch Einfügung einer elementaren Lehre den Werth einer ersten umfassenden Kompositionslehre des 17. Jahrhunderts erhält.

In *cap. 1* handelt er über die Principien der Musik, besonders über die Materie; von *cap. 2* beginnt die Schilderung der *Monas musica*. In *cap. 3* geht er genauer als Lippius auf die Namen der Töne ein, welche er in Buchstaben und Solmisationssilben mittheilt. In *cap. 4* beschreibt er die Noten und Pausen. *Cap. 5* handelt über den Takt, *cap. 6* über die einfachen Intervalle. In *cap. 7*, welches die *Dyas musica* betrifft, werden die Kon- und Dissonanzen frei nach Calvisius dargestellt. Mit der *Trias harmonica*, deren beide Arten, *dur* und *moll*, er genauer, als Lippius noch in *nativae* und *fictiles* scheidet, schließt in *cap. 8* die Darstellung der Materie. Schöpfte Crüger bisher hauptsächlich aus Lippius' *Synopsis*, so tritt jetzt bei der Form des harmonischen Gesanges, welche sich mit der Darstellung der Kompositionslehre im engeren Sinne beschäftigt, auch die *Melopoïa* des Calvisius als Hauptquelle auf. Nach einem allgemeinen Kapitel, worin, wie bei Lippius, das Wesen der Form, beschrieben wird, spricht Crüger in *cap. 10* vom Baß, Discant, Tenor und Alt, in *cap. 11* von den *Modi*, welche von Jonisch an aufgezählt werden. Wie bei Lippius zerfallen diese einerseits in natürlichere und weichere, andererseits auch in authentische und plagale, je nachdem man der *Trias harmonica* oben oder unten eine Quarte hinzufügt. Doch mit diesen Anschauungen des Lippius verknüpft er auch jene ältere des Calvisius (resp. Zarlino), wenn er aus dem Tenor den Modus erkennen will, und wenn er den Satz wiederholt, daß gegenüber einem authentischen Tenor und Discant, Baß und Alt plagal sein müssen oder umgekehrt. Von jedem Modus wird dann die für die authentische und plagale Lage gemeinsame *Trias harmonica* angegeben, und zwar im regulären und transponierten System; eine äußerliche Neuerung ist

Anwendung von runden Noten, welche in manchen Beispielen hier schon auftreten. *Cap. 12. De coniungendis et ita disponendis Melodiis, ut exinde prodeat et enascatur Melos harmonicum* lehrt wörtlich nach Lippius, daß für den Anfänger der beste Weg sei, bei der Komposition eines Stückes zuerst den Baß zu setzen und diesem dann die *Trias harmonica* hinzuzufügen. Hierzu giebt er Fortschreitungsregeln der Konsonanzen, die zum großen Theil wörtlich aus Calvisius geschöpft sind. In den folgenden Kapiteln beschreibt er genau nach Calvisius den Gebrauch der Dissonanzen und Kadenzen. Für die Letzteren bringt er fünfstimmige und für jeden Modus vierstimmige Beispiele aus einer als Kompositionsregeln Sweelincks bezeichneten Handschrift. Etwas knapp und nicht so eingehend wie Calvisius behandelt er die Fuge. Während der Text fast wörtlich dem 15. Kapitel der Melopöie des Calvisius entlehnt ist, sind die Beipiele über die Choräle: »Wenn wir in höchsten Nöthen sein« und »O Mensch, bewein dein Sünde groß« wieder aus jener Sweelinckschen Lehre. Mit einer aus Praetorius' *Syntagma musicum* zusammengestellten Aufzählung aller gebräuchlichen Arten von *Cantiones*, sowohl mit als ohne Text (Instrumentalformen) schließt das Werk. Werfen wir auf dasselbe einen letzten Blick, so sehen wir im Vergleich zu den früher geschilderten Theorielehren manche Veränderungen. Zunächst empfinden wir das Fehlen jeder mathematischen Spekulation, außer bei dem Takt, als einen Vortheil. Auch sonst fehlt jede tiefere Spekulation. Sahen wir bei Calvisius bereits ein Zurückweichen der Zarlinoschen Philosopheme, so verzichtet hier Crüger auf die Grübeleien eines Lippius und zieht das, was nicht ganz zu umgehen ist, wie z. B. die Principienfrage in der Musik, zusammen. Dagegen bemerken wir eine direkte und indirekte instrumentale Beeinflussung. Als indirektes Moment begrüßen wir das der Methode schon von Lippius zu Grunde gelegte harmonische Prinzip. Aber auch die direkte Rücksichtnahme äußert sich bei Crüger schon in vielen kleinen Zügen. Bei ihm fangen die Töne nicht vom tiefsten *A* mehr an, sondern vom großen *C*, welches auf den Tasteninstrumenten der tiefste Ton ist; *cis*, *dis*, *fis* und *gis* werden als besonders in der Instrumentalmusik vorkommende fictile Töne erwähnt, ferner weist die Abbildung der Tabulaturzeichen, sowie die Aufzählung aller möglichen Instrumentalformen nach Praetorius auf ein Eindringen des Instrumentalen in die Lehre hin. Wie aber jede große Erscheinung in ein Extrem fällt, so geschieht das auch hier. Zwar sind die Regeln für die Intervallfortschreitungen im wesentlichen dieselben geblieben, wie bei Calvisius, aber die dem Wesen des Kontrapunkts so eigenthümlichen Formen sind zurückgewichen: der doppelte

Kontrapunkt fehlt ganz, und auch die Fuge wird nicht mehr ausführlich behandelt, sondern nur in ihren wesentlichsten Punkten knapp zusammengefaßt; die schweren fünf- und sechsstimmigen Beispiele der Sweelinckschen Lehre, welche Crüger gleichsam als Ersatz für den kaum genügenden Text folgen läßt, mögen für den Schüler ein schöner Trost gewesen sein. Doch thut dies der Bedeutung des Werks keinen großen Abbruch. Die Hauptsache war ja eben, daß von jetzt an der strenge Satz von einem harmonischen Princip aus gelehrt werden konnte. — Die wesentlichsten Wandlungen in der äußeren Anordnung des Lehrstoffs finden hiermit insofern einen gewissen Abschluß, als nun diese Methode die allgemein herrschende wurde und durch Joh. Seb. Bach die höchste Weihe erhielt.

In diesem Sinne lehren besonders Herbst, Printz, Werckmeister, Niedt und unser Walther. Die nach dem Erscheinen von Crügers *Synopsis* stattfindenden Erweiterungen im Lehrgange entspringen aus der zunehmenden Entwicklung des Lehrmaterials selbst. Diese innere Entwicklung wird ganz besonders durch die von jetzt an immer größer werdende Rücksichtnahme auf die instrumentale Komposition befördert. Crügers *Synopsis* wies uns schon auf die zwei Werke hin, von denen die Rücksichtnahme auf die Instrumentalmusik hauptsächlich ausging. Sie sind das *Syntagma musicum* von Michael Praetorius und ein in deutscher Sprache verfaßtes, auf der Hamburger Stadtbibliothek befindliches Manuskript. Für die instrumentalen Einflüsse in einer strengen Satzlehre kommt nur dieses letztere Werk in Frage. Wir gehen daher auf dasselbe etwas näher ein.

2.

Die Kompositionsregeln Sweelincks.

Das Hamburger Manuskript enthält in einem ersten Theile die Sweelinckschen Kompositionsregeln, im zweiten Theile eine Lehre vom doppelten Kontrapunkt, wozu die Beispiele fast sämtlich im instrumentalen Toccatenstil verfaßt sind. Gerade das Vorherrschen dieses Toccatenstils im zweiten Theile ist charakteristisch für eine erste bedeutende Beeinflussung der Lehre durch die Instrumentalmusik. Von dieser Bedeutung des Manuskripts konnte Crüger keinen vollen Begriff haben, denn den zweiten Theil des Manuskripts kannte er nicht, seine Abfassung fällt aus weiter unten gezeigten Gründen später, als jene von Crügers *Synopsis*.

In dem ersten Theile des Manuskripts aber, aus welchem Crüger schöpfte, tritt dieser eigentliche instrumentale Stil noch so gut wie gar nicht auf.

Das fast unbekannt[1] gebliebene, aus 372 quartförmigen Seiten bestehende Manuskript, welches auf dem Lederrücken des starken braunen Einbandes in goldenen Buchstaben die Inschrift trägt: »P. Sweelingcks Kompositionsregeln«, zerfällt, wie schon gesagt in einen Haupttheil, der Seite 1—275 (incl.) umfaßt und die Kompositionsregeln der Sweelinckschen Periode beschreibt, und in einen kleineren Theil, welcher die Lehre vom doppelten Kontrapunkt in einer neuen Weise behandelt und von Seite 280—351 reicht.

Bis hierher erstreckt sich das schön und deutlich geschriebene Werk, welches von einer ausgeschriebenen Hand zu Papier gebracht ist und zwischen den Schriftzügen des 1. und denen des 2. Theils keinen Unterschied aufweist. Wiewohl damit der Vermuthung Raum gegeben wird, daß das Ganze auf einmal, zu einer und derselben Zeit, niedergeschrieben wurde, so steht dieser Annahme doch der sehr verschiedene Inhalt beider Theile im Wege. Denn die im zweiten Theile niedergelegte neue Eintheilung und Behandlung des doppelten Kontrapunkts muß einer späteren Periode zugewiesen werden, als die Behandlung desselben Gegenstandes im ersten Theile. In wiefern aber diese neue Behandlung des doppelten Kontrapunkts einer späteren Periode angehört, als jene ältere Zarlinosche Darstellung desselben, wird bei Walthers doppeltem Kontrapunkt gezeigt werden. Daß nun aber die Schriftzüge des Manuskripts in den beiden zeitlich ungefähr zehn bis zwanzig Jahre auseinanderliegenden Theilen keine Verschiedenheit aufweisen, mag darin eine Erklärung finden, daß die Schrift von einer ausgereiften, festen männlichen Hand herrührt, die höchstens im Greisenalter des Schreibers etwas von ihrer Festigkeit wird verloren haben, aber im Mannesalter desselben einer Veränderung nicht unterworfen war. Ein Zeitraum von zehn bis zwanzig Jahren wird keinen Einfluß auf die Züge einer ausgeschriebenen Hand ausüben, und somit hindert auch die gleiche Schrift beider Theile nicht, die Abfassung des ersten Theils einige Decennien früher zu setzen, als jene des zweiten Theils.

Daß der Inhalt des zweiten Theils aber etwas Neues war, kann auch äußerlich daraus gefolgert werden, daß der junge Adam Reincken

---

[1] Rob. Eitner: Monatshefte für Musikgeschichte III. Jahrg., theilt aus dem Manuskripte sämtliche Beispiele über die Modi mit. Im zweiten Theile der Abhandlung von Max Seiffert: J. P. Sweelinck und seine direkten deutschen Schüler wird von ihm gehandelt; s. Vierteljahrschr. für Musikwissensch. 1891, S. 178 ff.

auf den leergebliebenen letzten Seiten des Buchs sich sofort einen übersichtlicheren Auszug von dem unmittelbar vorhergehenden zweiten Theile macht. Dieser Auszug, der mit ganz wenigen Ausnahmen nur Text und Beispiele aus dem zweiten Theile bringt, umfaßt die Seiten 354 bis 371 (incl.) und schließt somit das Buch. Daß er von Reinckens Hand stammt, ergiebt sich abgesehen von der Überschrift aus einem Vergleich mit einer späteren beglaubigten Handschrift Reinckens vom Jahre 1670. Der Unterschied ist aber der, daß die Schrift des Auszugs im Vergleiche zu der ausgeschriebenen Hand von 1670 noch einen unentwickelten Charakter trägt und daher von Reincken geschrieben sein muß, als er noch jung war. Der Auszug mag demnach, da Reincken 1623 geboren war, wohl um 1645 niedergeschrieben sein. Für die Abfassung des vorhergehenden zweiten Theils nehmen wir 1640 als runde Zahl an, während der erste Theil zwischen 1622—1623 verfaßt sein muß. Denn diesen kannte Crüger bereits vollständig, als er die *Synopsis* 1624 herausgab. Daß der erste Theil nicht vor 1622 geschrieben ist, geht aus der Überschrift desselben hervor, wo von Sweelinck als dem »gewesenen Organisten zu Ambsterdam« gesprochen wird. Also nach Sweelincks Tode, der am 16. Oktober 1621 erfolgte, wurde dieses Manuskript verfaßt. Daß Crüger aus dem ersten Theile schöpfte und nicht etwa der Hamburger Schreiber dieses Buches aus Crügers *Synopsis*, dafür möge schon der eine Hinweis genügen, daß Crüger mit Vorliebe solche Beispiele von dort in seine *Synopsis* herübernahm, die ausdrücklich als solche von Sweelinck oder Dr. Bull verfaßte bezeichnet waren, oder die sich wenigstens in keiner andern Lehre wiederfanden.

Wer nun der Verfasser des Manuskripts ist, läßt sich leider nicht bestimmen; daß dasselbe in Hamburg sich befindet, läßt auf einen Hamburger Schüler Sweelincks als Verfasser schließen. Ob dieser aber in Heinrich Scheidemann oder Jakob Praetorius, die hier zunächst in Frage kämen, zu sehen ist, oder ob schließlich doch ein Anderer der Schreiber war, läßt sich nicht eher entscheiden, als bis beglaubigte Manuskripte dieser Männer mit unserem vorliegenden Werke verglichen sind. Daß das Manuskript schon früher in Reinckens Besitz gelangt ist, darf man wohl daraus schließen, daß der bestimmt in seiner Jugendzeit verfertigte Auszug die letzten leeren Seiten des Buches füllt, und Reincken mit seiner jugendlichen Hand auch in dem Text des zweiten Theils bei einigen Beispielen noch besonders erklärende Worte hinzuschrieb. Das würde er doch bei einem so werthvollen Exemplar nicht gethan haben, wenn es in fremdem Besitz gewesen wäre. Da er aber speciell Scheide-

manns Schüler war und ihm später im Organistenamte der St. Catharinenkirche zu Hamburg folgte, so mag vermuthet werden, daß dieses Exemplar sich erst in Scheidemanns Händen befand und von diesem in Reinckens Besitz gelangte, und zwar schon zu Lebzeiten Scheidemanns.[1] Der erste Theil des Manuskripts ist durchaus keine selbständige Verarbeitung des 3. Theils der Harmonischen Institutionen des Zarlino, in der Art, wie z. B. Calvisius sie bot, sondern nur eine Aufhäufung von Material, in welcher eine getreue Wiedergabe des Zarlino'schen Kontrapunkts und die Lehren einer neueren Anschauung unvermittelt neben einander beschrieben werden. Dabei ist die Eintheilung verworren, und oft wird zwei ja drei Mal dasselbe wiederholt. Nur in groben Umrissen läßt sich die Eintheilung erkennen. Der erste und Haupttheil des Werkes behandelt nach der Überschrift auf Seite 1 die Kompositionsregeln Sweelincks.

Sie zerfallen in drei Abschnitte: im 1. Abschnitt wird von den Intervallen, schlechtem und gebrochenem Kontrapunkt, Kadenzen und vier- und mehrstimmigem Satz gehandelt, im 2. Abschnitt von den Modi, im 3. Abschnitt von den Formen des Kontrapunkts, also Fuge und doppeltem Contrapunkt, und zwar erst zweistimmig, dann drei-, vier- und mehrstimmig. Auch hier wird also das Zarlino'sche Prinzip der Eintheilung in zwei-, drei und vierstimmigen Satz nicht mehr streng befolgt. Besonders sehen wir dies bei den Intervallfortschreitungen: neben den Beispielen für den Duosatz werden immer gleich drei- und mehrstimmige Beispiele gegeben. Der 1. Abschnitt des ersten Theils reicht von Seite 2 bis 114. Von Seite 2—21 handelt der Schreiber in allgemeinerer Weise von den Intervallen, den Fortschreitungen der Konsonanzen. Hauptsächlich folgt man hier den ersten 38 Kapiteln von Zarlin. *Ist. III*, und hat man das *Bicinium* im Auge. Doch fällt als eine Neuerung auf, daß diejenigen Fortschreitungen, welche im zweistimmigen Satze zwar verboten, im mehr als zweistimmigen aber erlaubt sind, jedesmal mit dem für das Verbot gegebenen zweistimmigen Beispiele, welches dann im mehrstimmigen Satze gesetzt und dadurch zulässig wird, gezeigt werden. Auf Seite 22 beginnt eine eingehendere Lehre vom »schlechten« Kontrapunkt (*Ist. III cap. 40*). Die in ihm geltenden Fortschreitungen, welche schon vorher beschrieben waren, werden hier wiederholt und genauer nach *Ist. III cap. 29/30* dargestellt. Ebenso genau nach *Ist. III cap. 42/43* folgt die Lehre vom »gebrochenen« Kontra-

[1] Zu gleichen Ergebnissen gelangte Max Seiffert in der genannten Abhandlung.

punkt. Das erste größere Beispiel auf Seite 44/45 stammt aus *Ist. III cap. 43.*

Es folgen die Regeln über Wiederholung derselben Passage (*Ist. III cap. 55*), das Verbot der verdeckten Parallelen (*Ist. cap. 36*), die Beschreibung der Kadenzen (*Ist. cap. 53*) und des Trugschlusses (*Ist. cap. 54*). In all diesen Dingen wird treu dem Zarlino in Text und Beispiel gefolgt. Von Seite 60 an beginnen die Zarlino gegenüber erweiterten Resolutionen der Dissonanzen. Zur Vergleichung ist hier für Seite 66—73 und 74—77 *Ist. III cap. 42* und *61* heranzuziehen. Es folgen Seite 78—103 (*Ist. cap. 59, 61, 65, 66*) Regeln für den Gebrauch der Semiminimen, ferner alle möglichen Beispiele für den dreistimmigen Satz, für mehr als zweistimmige Kadenzen nnd allgemeine Vorbemerkungen nebst Beispielen zum vierstimmigen Satz. Von Seite 104 an wird jene vierstimmige Accordtabelle aus *Ist. III cap. 58* in Noten ausgeführt, mitgetheilt. Mit fünfstimmigen Kadenzen, die nicht aus Zarlinos Institutionen sind, aber von Crüger in seine *Synopsis* hinübergenommen wurden, schließt der 1. Abschnitt dieses Theils. Von Seite 115—176 reicht der 2. Abschnitt. Zunächst wird eine Beschreibung der acht Kirchentöne gegeben. Nachdem sie einzeln erklärt worden, folgen vierstimmige Beispiele,[1] sowohl reguläre, wie transponierte, welche sich in Crügers *Synopsis* finden und dort durch Beispiele für die hier fehlenden vier anderen Modi vermehrt sind. Hierauf folgt von Seite 160 an »Unterrichtung von allen zwölf Tönen«, die wie vorhin die Kirchentöne von *D* anfangen. Was von den Kirchentönen gesagt wurde, wird hier noch einmal wiederholt und für alle 12 Modi je ein einstimmiges Beispiel[2] gegeben im regulären und transponierten System. Auf den Unterschied der Anordnung der Modi weist der Schreiber auf Seite 176 hin, wenn er sagt, daß der 5. Ton für den ersten und der erste für den dritten genommen werde. Seite 177—275 umfaßt den 3. Abschnitt des Haupttheils. Es werden verschiedene »Manieren« von Fugen, die in »ungebundene«, »gebundene« und Imitationen zerfallen, gezeigt. Hier wird ganz genau in Text und Beispiel dem Zarlino gefolgt: Seite 177 bis 182, welche von Fugen handeln, entsprechen *Ist. III cap. 51*, Seite 182—186 (*Ist. III cap. 52*) beschreiben die Imitation, und Seite 187—197 (*Ist. III cap. 56*) werden die fünf Arten des doppelten Kontrapunkts Zarlino's besprochen. Alles ist zweistimmig. Nach mehreren anderen Beispielen von Kanons, die erst nur in einer Stimme mit Transpositionsschlüsseln, Pausen und den nöthigen

[1] Mitgetheilt von R. Eitner, Monatshefte für Musikgeschichte III.
[2] Desgl.

Zeichen der *Presa* und *Coronata* hingeschrieben sind und nachher ausgesetzt folgen, beginnt von Seite 209—216 der doppelte Kontrapunkt zu drei Stimmen, der die vier Arten Zarlino's enthält (*Ist. III cap. 62.*).

Nicht wörtlich aus Zarlino, aber doch nach den in c. 63 gegebenen Vorschriften ausgeführt sind die acht verschiedenen Manieren zweistimmiger Kanons über oder unter dem Choral: »Veni creator spiritus.« Auch über den Choral: »O Mensch, bewein dein Sünde groß« folgt in dieser Weise ein Kanon von »Sweling.« Alle diese Beispiele werden erst zweistimmig hingeschrieben, nämlich Choralstimme und die mit den nöthigen Zeichen für den Comes versehene Prinzipalstimme des Kanons, sodann vollständig zu drei Stimmen ausgesetzt. Von Seite 246—261 folgen nun unendlich viele Beispiele von Kanons zu zwei und drei Stimmen, die nicht über einen Choral komponiert sind, von doppelten Fugen oder Kanons, die aus den beiden Fugenstimmen und einer Mittelstimme bestehen, ferner Beispiele von ganz einfachen zweistimmigen Fugen in verschiedenen Intervallabständen und schließlich kleine Exempel vom doppelten Kontrapunkt zu zwei Stimmen. Diese ganze Beispielsammlung stammt nicht aus Zarlino. Von Seite 262 folgen vierstimmige Kanons, darunter ein solcher von Willaert, der bereits in *Ist. III c. 66* sich findet. Zum Schluß kommen noch zwei große fünfstimmige Beispiele, von denen das letztere von Doktor Bull verfaßt ist. Beiden Beispielen liegt der Choral: »Wenn wir in höchsten Nöthen sein« zu Grunde. Bei dem ersten Beispiele liegt der Choral in der Mittelstimme, die 2 höheren und die 2 tieferen Stimmen bilden je dazu einen Kanon *motu recto*. Bei dem Bullschen Beispiele jedoch liegt der Choral in der Oberstimme und die zweite und dritte Stimme von oben an gerechnet, sowie die vierte und fünfte Stimme bilden dazu je einen Kanon in Gegenbewegung. Nach Aufzählung der Bezeichnungen: 1) *Fuga in Unisono*, 2) *F. in Epidiatessaron*, 3) *F. in Hypodiatessaron*, 4) *F. in Epidiap.* 5) *F. in Subdiapente*, 6) *F. in Epidiapason*, 7) *F. in Subdiapason* schliesst auf Seite 275 der Haupttheil. Wurden hier nun die Sweelinck'schen Kompositionsregeln geschildert, so beginnt nach mehreren leeren Blättern wohl in einem vom Schreiber selbständig verfaßten Theile die ausführlichste Lehre über den modernen doppelten Kontrapunkt, welche je im 17. Jahrhundert geschrieben wurde. Auch in diesem Theile haben wir wieder den Eindruck des nicht verarbeiteten, nicht gesichteten, sondern nur angehäuften Materials. Zunächst wird von Seite 280 an der Kontrapunkt *alla Ottava* behandelt. Nach allgemeinen Regeln über den hierbei zu beachtenden Gebrauch von Kon-

und Dissonanzen folgen unzählige Beispiele. Hierbei tritt die fast ausschliessliche Anwendung eines Toccatenstils als wichtiges Merkmal hervor, auf die instrumentale Komposition wird somit das grösste Gewicht gelegt. Diese Beispiele, in welchen alle möglichen Kanons (*per augmentationem à 2, 3 u. 4 voc., perpetuum*) und doppelte Fugen (in Terz, Quart und Quint) ausgeführt sind, reichen von Seite 281—286. Auf Seite 287 wird die Lehre des doppelten Kontrapunkts *alla Ottava* zwar von vorn wieder angefangen, aber mit anderen Beispielen von doppelten Fugen und Kanons gezeigt. Auf Seite 300 werden zum dritten Male die Regeln für den doppelten Kontrapunkt in der Oktave mitgetheilt. Von Seite 305 beginnt der doppelte Kontrapunkt *alla duodecima*, der namentlich durch zweistimmige Beispiele erläutert wird. Auch hier finden Wiederholungen der Regeln statt. Es folgt dann die Lehre vom doppelten Kontrapunkt *alla decima*, der ebenfalls beschrieben und durch zwei-, hauptsächlich aber durch drei- und vierstimmige Beispiele anschaulich gemacht wird. Auch kurze Angaben mit Beispielen über den drei- und vierfachen Kontrapunkt finden sich hier. Auf Seite 333 kommt der Schreiber noch einmal, also zum vierten Male, auf den doppelten Kontrapunkt *alla Ottava* zu sprechen und bringt neue Beispiele für seinen Gebrauch herbei. Es folgen von Seite 341—348 zwei sechsstimmige Synkopationen der Dissonanzen, es wird ferner gelehrt, wie man aus zwei Stimmen drei oder mehrere mache, und zum Schluß gezeigt, wie drei Fugen zugleich verkehrt werden können. Hiermit schließt auf Seite 351 dieses Manuskript. Nach zwei leeren Seiten beginnt nun der aus diesem letzten Theile gemachte Auszug über den doppelten Kontrapunkt von Reincken. Doch behandelt dieser nur den Kontrapunkt *alla ottava* und *duodecima*, da das Papier des Buches nicht ausreichte. Wiewohl Reincken in seinem Vorworte sagt, daß er den schon weiter vorn gezeigten Kontrapunkt durch neue Beispiele erläutern wolle, so hält er sein Wort doch schlecht, denn mit ganz wenigen Ausnahmen sind alle Beispiele, wie auch der Text von vorn entlehnt. Da hier nichts Neues gesagt wird, so brauchen wir auf den Auszug nicht weiter einzugehen.

Im Anschluß an dieses Buch verdient das bereits erwähnte Manuskript Reinckens von 1670 Erwähnung. Hierin sind seine Kompositionsregeln enthalten, welche aber nur die Regeln Sweelincks in erweiterter Form wiedergeben. Das stattliche, grau eingebundene Buch hat einen kleineren Umfang, als das vorige Manuskript. Es zerfällt in zwei Theile, von welchen der erste selbständig von Reincken verfaßt ist.

Hier wird der Reihe nach von den Intervallen, Modi, Fugen, Taktarten und Text gehandelt. Besonders bei den Intervallen folgt er der Sweelinckschen Lehre im vorigen Manuskript Aber abgesehen davon, daß das verworren aufgehäufte Material Sweelincks zusammengezogen und so übersichtlich gemacht ist, bekommt dieser erste Traktat dadurch, daß neben die Sweelincksche auch immer die neue Anschauung gesetzt wird, einen originalen Werth. Mehr wie bei den Intervallen wird bei den anderen Gegenständen auf den Unterschied zwischen älterer und neuerer Auffassung hingewiesen. So wird, um nur Einiges hervorzuheben, neben der regulären Transposition eine *transpositio ficta* bei den Modi gelehrt, bei den Fugen nicht nur die ältere Form, welche den Modus nicht überschreiten durfte, sondern auch die neue Quintenfuge gezeigt und schließlich auch bei den Takten überwiegend auf den neuen Gebrauch die Aufmerksamkeit gerichtet. In einem Schlußworte, daß der vorstehende Traktat für denjenigen nützlich ist, der einen guten Anfang zur Komposition begehrt zu machen, wird darauf hingewiesen, daß die »Handgriffe der wahren Wissenschaft« zum Theil im folgenden Traktat behandelt werden. Die zweite Abhandlung beginnt mit einem längeren Vorwort, in welchem wir erfahren, daß im folgenden Traktat verschiedene Kompositionsarten gezeigt werden sollen, wie sie Zarlino und Sweelinck lehrten. Es folgt nun in diesem Theile eine ganz genaue Abschrift der Seiten 177—268 jenes ersten Hamburger Manuskripts, welche ja von Fugen und doppeltem Kontrapunkt handeln. In dieser Abschrift sind die Beispiele mitunter abgekürzt; am Ende solcher Abkürzungen stehen gewisse Zeichen, welche sich an derselben Stelle des Beispiels auch in dem ersten Manuskript finden. Diese Zeichen also sind ein Hinweis darauf, daß die hier abgekürzten Beispiele vollständig in dem älteren Manuskripte nachzusehen sind. Auch hinsichtlich des Textes ist die ältere Handschrift ausführlicher, als diese. Daß die Abschrift etwas flüchtig gemacht wurde, geht daraus hervor, daß in mehreren Beispielen Noten ausgelassen sind, welche man leicht aus denselben Beispielen des älteren Manuskriptes ergänzen kann. Trotz wiederholter Abkürzungen gelang es Reincken nicht, den vollständigen letzten Abschnitt der Sweelinckschen Lehre in dieses Buch zu bringen, und so fehlen denn lediglich aus Papiermangel die sieben letzten Seiten (269—276) jenes letzten Abschnitts aus dem ersten Theile des älteren Manuskripts. Dadurch aber, daß dieser 2. Theil eine ganz genaue Kopie der Sweelinckschen Regeln enthält, geht noch deutlicher, als aus dem ersten Traktat hervor, daß Reincken völlig auf der Sweelinckschen Lehre fußt, wie sie in diesem älteren

Hamburger Manuskript vorlag. Dieses allein also bleibt für die Beurtheilung der Sweelinckschen Lehre und der von ihm fortentwickelten Richtung maßgebend. Daß aber diese nordische Richtung bald in Mitteldeutschland Eingang fand, bezeugt Spitta in seiner Bachbiographie. Zunächst weist Spitta (Bach I Seite 192—194) nach, daß Joh. Seb. Bach sich »neben einigen andern auch Reincken zum Muster genommen habe.« Dort ist zu lesen, wie Bach, als er 1700—1703 dem Chore der Michaelisschule zu Lüneburg angehörte, mittelbar durch einen Schüler Reinckens, den Organisten der Johanniskirche, Georg Böhm, auf Reincken hingewiesen wurde, daß er Reinckens persönliche Bekanntschaft wohl schon in den Ferienbesuchen bei seinem Vetter Joh. Ernst Bach, dem Sohne des Arnstädter Joh. Christoph Bach, zu Hamburg gemacht haben könne; daß schließlich die noch aufzubringenden Orgel- und Klavierstücke Reinckens wahrscheinlich in gerader Linie aus Seb. Bachs Musikalienschranke stammen. Weiter erfahren wir durch Spitta (Bach I S. 252), daß Bach im Herbst 1705 zu Buxtehude, dem berühmten Lübecker Organisten reiste, »dessen Ausbildung zuverlässig in der Richtung der Sweelinckschen Schule geschah.« Als Walther und Bach 1708 in Weimar für längere Zeit zusammen trafen und nach Spitta (Bach I S. 387) ein lebhafter Verkehr zwischen beiden Männern stattfand, mag auch durch Bach Walthers Ansicht von dem Werthe der nordischen Richtung verstärkt worden sein. Auch Christoph Bernhard, jener große Künstler, der bei Paul Syfert in Danzig, einem Schüler Sweelincks ausgebildet war, und später lange in Hamburg weilte, befolgt in der Lehre vom doppelten Kontrapunkt die aus dem 2. Theile des Hamburger Manuskriptes stammende neue Eintheilung desselben. Schließlich scheinen Werckmeister und Walther direkt mit dem Hamburger Manuskript bekannt gewesen zu sein. Werckmeister schreibt in seiner Harmonologia von 1702 in § 186 also: Unter den besten Autores, die vom »gedoppelten« Kontrapunkt geschrieben haben, habe er »im Teutschen nur das wenige gesehen, was Herbst geschrieben, dann ein Manuskript so in Niederländischer Sprache, und aus derselben ins Hochteutsche versetzet, welches doch aus dem Zarlino mehrentheils genommen ist.« Diese Beschreibung paßt ganz auf das ältere Hamburger Manuskript. Sehr wahrscheinlich ist es, daß durch Werckmeister Walther auf dieses Manuskript hingewiesen wurde; daß dieser es genau gekannt haben muß, geht aus den sehr vielen Beispielen hervor, welche Walther aus dem zweiten Theile des Manuskripts entlehnt. Werfen wir noch einen letzten Blick auf dieses Hamburger Manuskript, so drängt sich unwillkührlich ein Vergleich mit der *Melopoïia* des Calvisius auf.

Beide sind aus den Institutionen des Zarlino als Urquelle geschöpft. Doch tritt in dem Äußeren beider Werke, wenn man so sagen darf, die verschiedenartige Natur ihrer Verfasser entgegen: Sweelinck, der große Orgelvirtuose, widmet offenbar seine Hauptthätigkeit diesem Instrumente; er begnügt sich bei dem theoretischen Unterrichte damit, einfach nach der Lehre des Zarlino so zu unterrichten, wie er es selbst wohl von diesem erfahren hatte, und wie sie im Allgemeinen im 3. Theile der Institutionen niedergelegt ist. Da die Theorie nicht sein Hauptinteresse beanspruchen kann, so besteht auch seine Lehre nicht in einer wissenschaftlichen Verarbeitung Zarlino's, sondern in einer bloßen Übersetzung desselben mit zeitgemäßen Erweiterungen. Anders verhält es sich mit Calvisius. An Stelle der zeitraubenden, ermüdenden Thätigkeit eines Virtuosen und Orgellehrers führt er zur Zeit der Abfassung seiner Melopöia als Kantor zu Schulpforta ein für die beschauliche Betrachtung der Dinge geeigneteres Dasein. Daher ist ihm, der als Kantor sein Hauptinteresse mehr auf die Vokalmusik gerichtet und somit für Zarlino's Institutionen, die vollendetste vokale Satzlehre, von vornherein eine besondere Neigung gehegt haben mag, ein tiefes Eindringen in dieses Werk eher möglich, als jenem großen Organisten. Zum Theil aus solchen Gründen mag es kommen, daß Calvisius' Melopöia von einem dem Zarlino verwandten Geiste verfaßt zu sein scheint, was gerade durch die fremde äußere Form noch bekräftigt wird, daß die Sweelinckschen Kompositionsregeln dagegen äußerlich wohl eine getreuere Wiedergabe der Zarlino'schen Lehre bieten, aber durch das allzufeste Kleben am todten Buchstaben Zarlino's nicht nur eine selbstschöpferische Neubearbeitung, sondern damit zugleich auch ein tieferes Erfassen des Zarlino'schen Geistes vermissen lassen. Daher erklärt es sich denn wohl, daß selbst gegen Ende des Jahrhunderts, wo ein lebhafter Verkehr mit der nordischen Richtung und die Bekanntschaft mit jenem Manuskripte nachzuweisen ist, unsere mitteldeutschen Theoretiker mit richtigem Gefühl für das Bessere, im strengen Satze, stets aus Calvisius und seiner Richtung schöpfen, dagegen aus der nordischen Quelle nur das wirklich Neue herübernehmen.

Darf somit dieses Manuskript hinsichtlich der Verarbeitung des Stoffes nicht der Melopöia des Calvisius und der *Synopsis* von Crüger an die Seite gesetzt werden, so besitzt dasselbe inhaltlich Bedeutung genug, um ein näheres Eingehen auf dasselbe, wie es hier geschah, zu rechtfertigen. Zum ersten Male wird in diesem Werke eine Verquickung des Zarlinoschen und nordischen (englischen) Kontrapunkts angestrebt. Das geht besonders im 1. Theile aus der Nebeneinander-

stellung Zarlinoscher und (so zu sagen) nordischer Beispiele hervor. Während die Zarlinoschen Choralbearbeitungen und Fugen eine größere Plastik und hinsichtlich ihrer Klarheit einen der griechischen Blüthezeit verwandten Geist zeigen, tritt auch in den Beispielen, die nicht nachweislich von Sweelinck oder Bull herrühren, eine größere Betonung der technischen Fertigkeit und ein in geistreiche Äußerlichkeiten zerfließender Charakter hervor, der echt nordisch ist. Wie wir aber sahen, hat der 2. Theil jenes Manuskripts ganz besonders historischen Werth. Noch einmal betonen wir, daß von hier aus das Eindringen des Toccatenstils in die Kompositionslehre, sowie der Unterricht des doppelten Kontrapunkts in neuer Form seinen Ausgangspunkt nimmt. Wir gehen zum letzten Theile unserer Vorbemerkungen über, der uns durch einen kurzen Überblick über das ganze Gebiet der von Walther als Quellen benutzten musikalischen Litteratur zu diesem selbst hinüberleiten wird.

3.

Gesamtüberblick über die von Walther benutzte Litteratur.

Von den wenigen, unwesentlichen Citaten aus antiken und modernen, aber nicht musikalischen Werken sehen wir hier ab. Die musikalischen Schriften theilen wir, je nachdem Walther von ihnen Gebrauch machte, in Haupt- und Nebenquellen. Es läßt sich beobachten, daß Walther für die einzelnen Disciplinen hauptsächlich jedes Mal nur aus wenigen Theoretikern schöpft und diese durch eigene Zusätze oder solche aus anderen Schriftstellern, die für ähnliche Disciplinen in Frage kommen, ergänzt. So sind beispielsweise für die elementaren Theile seiner Lehre die *Isagoge* des Snegassius, Joh. Georg Ahles Schriften und Janowkas *Clavis ad thesaurum* die wichtigsten Quellen, welche durch Beiträge aus Gumpelzhaimers *Compendium musicum* und Wallisers *Musica figuralis* ergänzt werden. Bei den Intervallfortschreitungen beherrscht namentlich Baryphonus und Bernhard das Feld; für die Lehre vom vierstimmigen Satz kommt vor allem Crügers *Synopsis* in Frage, während für Kanon und Fuge Bononcinis *Musico prattico* als wichtigste Quelle erscheint, und der doppelte Kontrapunkt aus zwei bedeutenden Schriften zusammengemischt ist: aus Christoph Bernhards Lehre vom doppelten Kontrapunkt und jenem 2. Theile des Hamburger Manuskripts. Als Ergänzung zu diesen Schriften und als viel benutzte Quellen, die sich durch das ganze Werk hinziehen, werden herangezogen die Schriften

eines Werckmeister, unter welchen wiederum dem *Hodegus musicae mathematicae* der hervorragendste Platz eingeräumt wird; ihm folgt Printz mit seinem Satyrischen Komponisten und der historischen Singkunst, sodann Kircher mit der *Musurgia*, Prätorius' *Syntagma*, Andreas Herbstens *Musica practica* und ferner die besprochenen Werke von Calvisius und Lippius.

Von ganz geringer Bedeutung für Walther sind jene Werke, die ihm zufällig in die Hände gekommen sein mögen, oder die er nur citiert, entweder um seine große Vertrautheit mit der sonstigen einschlägigen Litteratur zu zeigen oder aus persönlicher Rücksichtnahme auf Kollegen. Unter solchen Werken sind zu nennen: *Matthaeus Aquaviva Disputationes de virtute morali.* Für die Abfassung erwähnt Walther, der allein in seinem Lexikon darüber Auskunft giebt, kein Datum. Als Todesjahr des Verfassers giebt er 1528 an. In den letzten 26 Kapiteln der 1. Disputation wird von musikalischen Materien gehandelt. Georg Reischius: *Margarita philosophica* 1503 zu Freiburg zuerst erschienen, spricht im 5. Buche *de Musica speculativa et practica.* Caspar Schott: *Organum mathematicum*, beschäftigt sich im neunten Buche mit der Musik. In den zwei ersten Kapiteln lehrt er, wie ein Unerfahrener aus Zifferntabellen einen vierstimmigen Kontrapunkt setzen lernen könne, die anderen Kapitel dieses Buches enthalten eine *Musurgia*, welche ganz auf Kircher fußt. Das Werk wurde nach seinem Tode vom *Collegium Societatis Jesu* zu Würzburg 1668 ediert. Folgende Werke waren uns nicht zugänglich: Abraham Bartolus: *Musica mathematica* 1614, Joh. Christ. Stierlein: *Trifolium Musicale consistens in Musica theorica, practica et poetica* 1691 zu Stuttgart.

Weiter sind noch als unwichtige Nebenquellen zu nennen: *Compendium Musices, tam figurati quam plani cantus ab Auctore Lampadio Luneburgensi elaborata* 1537,[1] Heinrich Grimm: *Melopoesis* 1624, *Cavissimi: Ars cantandi* (deutsch übersetzt von einem »Musikfreund«) zu Augsburg 1693, Georg Motz: Vertheidigte Kirchen-Musik 1703, Johann Kuhnau: Musikalischer Quacksalber 1700 zu Dresden, Johannes Beer: *Bellum musicum* 1701, Werckmeister: Musikalische Temperatur 1691 zu Frankfurt und Leipzig, *Cribrum musicum* 1700 zu Quedlinburg und Leipzig, *Hypomnemata musica* 1697 zu Quedlinburg und *Harmonologia* 1702 zu Frankfurt und Leipzig, *Principia Musicae* von Joh. Peter Sperling 1705 in Bautzen und Fr. Ehrhardt Niedts Musikalischer Handleitung 2. Theil 1706. Von diesen Werken hat allein das zuletzt genannte einen größeren Werth. Daß Walther das-

[1] Siehe den bereits erwähnten Aufsatz von Eduard Jakobs in der Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft 1890, 1. Heft.

selbe nur wenig benutzte, findet unter anderm darin seine Erklärung, daß zur Zeit der Abfassung von Walthers Schrift nur die beiden ersten Theile erschienen waren, der dritte Theil aber, der vom Kontrapunkt handelt, viel später, erst 1717 herauskam. Die Bedeutung dieses Werks, welches methodischer als Werckmeisters Harmonologia, aus dem Generalbaß eine Kompositionslehre entwickelt, konnte nur dann gewürdigt werden, wenn das Werk vollständig zur Einsicht vorlag. Eine richtige Würdigung war unserm Walther 1708 daher noch nicht möglich, und die geringe Berücksichtigung des damals noch unvollständigen Buches ist begreiflich. Kommen diese Nebenquellen wegen ihrer geringfügigen Benutzung durch Walther für uns hier nicht weiter in Frage, so müssen wir bei den Hauptquellen ein wenig länger verweilen. Unter diesen befindet sich ein Theoretiker, dessen musikalische Aufsätze nur in Kopieen zugänglich sind: Christoph Bernhard, der berühmte Dresdener Kapellmeister. Von dessen Aufsätzen befinden sich auf der Königl. Bibliothek zu Berlin folgende Kopieen:

1) *Außführlicher Bericht*
von dem Gebrauche
der
Consonanz- und Dissonantien
Nebst einem Anhang von denen doppelten und Vierfachen
Contrapunctis,
Autore
Christoph Bernhardi
weyland gewesenen Churfürstlichen Sächsischen Capell Meister zu den Zeiten Churfürsten Johann Georgii des Vierten zu Dresden.
Bestehet aus 29 Capitteln.

2) *Tractatus Compositionis*
augmentatus
Domini
Christophori Bernhardi
bestehet in XIII Capitteln.

3) *Resolutiones Tonorum Dissonantium*
in
Consonantes
conscriptae
a
C. Bernhardi

4) *Christoph Bernhard*
mit Bleistift von moderner Hand darunter geschrieben: Generalbaß.

Die vierte Kopie zerfällt in zwei Theile, von denen der erste lateinisch, der zweite deutsch von einer anderen Hand geschrieben ist, als die vorhergehenden Kopieen. Der erste lateinisch geschriebene Theil macht den Eindruck einer selbständigen Arbeit, die nicht von Bernhard stammt. Mit Zugrundelegung des vierstimmigen Satzes wird hier über die Komposition in allgemeiner Weise gehandelt. Der anonyme Verfasser dieses Theils stützt sich auf Christ. Bernhard als größte Autorität, doch werden auch Calvisius, Crüger, Herbst, Kircher, Printz, Bonuncini und Werckmeister oft herangezogen. Daraus aber, dass hier Werckmeisters *Hodegus* citirt wird, geht hervor, daß dieses Manuskript erst gegen Ende des 17. Jahrhunderts verfaßt sein kann. Denn der *Hodegus* erschien 1687. In dem zweiten Theile folgt der ausführliche Bericht Bernhard's von den Kon- und Dissonanzen, welcher mit Ausnahme des letzten 29. Kapitels völlig mit der 1. Kopie übereinstimmt. Während aber in der als Nr. 1 bezeichneten Kopie das 29. Kapitel vom vierfachen Kontrapunkt handelt, wird hier im 29. Kapitel eine etwas zusammengezogene Abschrift des Traktats von den Resolutionen der Dissonanzen in Konsonanzen gegeben; doch ist diese Abschrift nicht vollständig, sie reicht nur bis in das 5. Kapitel jener aus 7 Kapiteln bestehenden 3. Kopie. Walther schöpfte wesentlich aus der 1., 3. und 4. Kopie. Der *Tractatus Compositionis augmentatus*, welcher von Intervallen, Modi und Fugen handelt, und namentlich in seinem letzten Theile einen durch viele Auslassungen fragmentarischen Charakter trägt, kommt für Walther nicht besonders in Frage. Wann nun die drei Aufsätze Bernhards verfaßt sind, läßt sich nicht genau bestimmen. Dürfen wir dem Inhalte nach die Entstehungszeit der originalen Handschriften nur vermuthungsweise in das Ende des 17. Jahrhunderts legen, so wissen wir von den Kopieen bestimmt, daß sie zu dieser Zeit geschrieben sind. Aus der Überschrift des ersten Aufsatzes ergiebt sich, daß derselbe nach dem Tode Bernhards, also nach 1692, abgefaßt ist. Daß aber von den drei Werken Bernhards dieser ausführliche Bericht etc. die älteste Arbeit ist, geht, abgesehen von inneren Erweiterungen der Lehre, aus einem Vergleich der äußeren Anordnung der Intervallfortschreitungen in den 3 Kopieen hervor. In der ersten Kopie ordnet Bernhard seiner nordischen Schule folgend, ähnlich wie Sweelinck, die Fortschreitungen der Konsonanzen so an, daß er zuerst die Fortschreitungen der perfekten Konsonanzen zu einander dar stellt, dann diejenigen der imperfekten und schließlich solche von perfekten zu imperfekten Konsonanzen. Die Dissonanzen jedoch stellt er in den einzelnen Figuren dar, in welchen sie auftreten können, wie in der *Superjectio, Subsumptio, Variatio etc.* (siehe bei Walther selbst). Im zweiten Traktat,

der von der Komposition überhaupt handelt, nicht nur wie der 1. Traktat von einem Theile derselben, werden die Kon- und Dissonanzen zum ersten Male von Bernhard in eine Lehre vom strengen Satz eingefügt.

Hier treten neue Gesichtspunkte auf: Wurden in dem vorhergehenden Traktat alle zu Bernhards Zeit üblichen Fortschreitungen der Intervalle dargestellt, so wird hier das, was nur im alten Stil gebräuchlich ist, von dem im neuen Stil Üblichen gesondert. Es werden also in diesem Traktat zwei Stilarten geschieden: der alte *Stylus gravis* umfaßt den *Contrapunctus aequalis* und *inaequalis*. Zum *Contrapunctus aequalis* gehörig stellt Bernhard die Konsonanzen dar und zwar nach der Methode des Baryphonus. Hierauf werden zum *Contrapunctus inaequalis* diejenigen Figuren dargestellt, welche für die Dissonanzen im alten Stil maßgebend sind. Nachdem so der *Stylus gravis* abgethan, folgt der *Stylus luxurians*, der seinen Namen von dem Reichthum an Dissonanzen hat. Hier kommt nur ein *Contrapunctus inaequalis* oder *floridus* in Frage. Die hierher gehörigen Figuren der Dissonanzen theilt er in solche, welche im *Stylus luxurians communis* und solche, welche im *Stylus luxurians theatralis* auftreten. So sehen wir also hier durch eine Scheidung der Intervallfortschreitungen im alten und jener im neuen Stil bereits ein tieferes Eindringen in das Wesen der Intervalle, als in dem ersten Traktat. Aber die Darstellung der Dissonanzen in den einzelnen Figuren mochte sich wohl bei dem Unterrichte nicht bewähren; deshalb beschreibt Bernhard in seinem dritten Traktat die Dissonanzen in einer praktischeren Weise, indem er wiederum nach dem Muster des Baryphonus die Auflösungen jeder einzelnen Dissonanz zeigt und zwar diejenigen der *Secunde* in *cap. 1*, der *Quarte* in *cap. 2*, der *Septime* in *cap. 3*, der *None* in *cap. 4*, der *Quarta falsa* in *cap. 5*, der kleinen *Quart* in *cap. 6*, der falschen *Quint* in *cap. 7*. — Prüfen wir die Hauptquellen Walthers hinsichtlich ihrer Totalität des Inhalts, so finden wir nur ein Werk, welches in dieser Beziehung dasjenige Walthers übertrifft, nämlich *Athanasius Kirchers Musurgia*, welche 1650 zu Rom erschien. Daß dieses Werk aber in anderer Beziehung sich mit Walthers Compendium nicht messen kann, wird an geeigneter Stelle gezeigt werden. Alle übrigen Hauptquellen können hinsichtlich der Totalität des Inhalts neben Walthers Werk nicht in Betracht kommen. In der Regel wird in den Schriften über Musik nur ein Gebiet der Musiklehre behandelt. Eine Gruppe lehrt hauptsächlich die Elemente der Musik: so die *Musica* von Nic. Listenius 1540 zu Nürnberg[1],

[1] Dieselbe erschien bereits 1533 unter dem Titel: *Rudimenta musicae* zu Wittenberg, wurde später aber sehr erweitert und erschien so unter dem Titel *Musica* von 1540 an in vielen Auflagen.

so die *Isagoges musicae Libri duo Autore M. Cyriaco Snegassio MDXCI* zu Erfurt mit einem Anhang, in welchem zuerst ein *Utilis Tractatulus de quibusdam circa compositas cantilenas scitu necessariis* mitgetheilt wird, sodann eine *Nova Monochordi dimensio;* ferner ist zu nennen das *Compendium Musicae latino-germanicum* von 1595 von Adam Gumpelzhaimer zu Augsburg und *Musicae figuralis praecepta* von Thom. Walliser zu Straßburg 1611. Alle diese Werke sind Unterrichtsbücher für Gesangsschüler. In ihnen werden die musikalischen Elemente und Begriffe, soweit sie ein Sänger wissen muß, auseinandergesetzt: also die Schlüssel, Noten, Pausen, Taktzeichen, Ligaturen und dergleichen, ferner die Guidonischen Silben und die dazu gehörige Mutation. Mit Übungsbeispielen für Pausen und Synkopen etc. schließt dann meistens ein erster Abschnitt (wir schildern besonders nach *Snegassius' Isagoge*). Im weiteren Verlaufe wird dann gewöhnlich in monadischer Weise von Intervallen und Modi gehandelt; von mehrstimmiger Musik wird fast ganz in diesen Gesangunterrichtsbüchern abgesehen, und die mehrstimmig gegebenen Beispiele sollen lediglich ein praktisches Übungsmaterial für den Sänger sein. Wird aber auch im Text von mehrstimmiger Musik gesprochen, so wird der Schüler nur in knappster Form mit den wesentlichsten Begriffen des mehrstimmigen Gesangs vertraut gemacht. Unter den genannten Theoretikern ragt Snegassius in textlicher Beziehung besonders hervor, Gumpelzhaimer aber durch eine große Fülle aller denkbaren Beispiele, von denen die meisten von ihm oder Orlando Lasso stammen. Auch in Wallisers *Musica figuralis* wird das Hauptgewicht auf die 100 Fugenbeispiele gelegt, welche mit solchen zu zwei Stimmen beginnen und mit sechs- oder mehrstimmigen aufhören. Diese Gruppe von theoretischen Schriften weist insofern, als das hier zu Grunde liegende Tonsystem dem *Genere diatono-diatonico* angehört, noch auf eine vor Zarlino liegenden Periode zurück.

Diejenigen Theoretiker nun, welche einen Kompositionsunterricht im Auge haben, geben wohl eine Lehre vom strengen Satz auf Grund der Zarlino'schen Anschauungen, lassen aber eine Elementarlehre vermissen. Hierher gehören die *Melopoïa* des Calvisius von 1592 und das ältere Hamburger Manuskript, dessen erster Theil die Sweelinckschen Kompositionsregeln enthält. Einige berücksichtigen hierbei in ziemlich gleicher Weise eine mathematisch-philosophische Darstellung neben einer praktischen, so Lippius, bei dem allerdings die spekulative Betrachtung überwiegt, und Baryphonus, der in seinen *Plejaden* neben einer praktischen Darstellung der Kon- und Dissonanzen auch die mathematischen Proportionen der Intervalle in streng wissenschaftlicher Weise entwickelt.

Ein bedeutendes eigenartiges Werk tritt uns in dem *Syntagma musicum* von Michael Praetorius entgegen. Von diesem Werke erschien der 1. Tomus in lateinischer Sprache 1614 zu Wittenberg, der 2. und 3. Tomus hauptsächlich in deutscher Sprache 1618 zu Wolfenbüttel. In den beiden letzteren Theilen wird zum ersten Male der Instrumentalmusik eine große Aufmerksamkeit gewidmet; neue Temperaturen der Tasteninstrumente und dadurch bedingte größere Transpositionsfähigkeit der Modi werden hier gezeigt; zum ersten Male werden die Generalbaßregeln eines Agostino Agazzario, Bernardo Strozzi und des Praetorius selbst mitgetheilt und über das Verhältniß der Vokal- und Instrumentalmusik zu einander wichtige Aufschlüsse gegeben. Doch bleiben alle diese theoretischen Auseinandersetzungen insofern elementarer Natur, als eine Darstellung der instrumentalen Einflüsse in die strenge Satzlehre noch nicht erfolgt war. Sicher würde diese wohl in dem letzten, 4. Tomus, der eine *Melopoiia Musica* enthalten sollte, erschienen sein, wäre der Verfasser nicht darüber hingestorben. Einigen Ersatz bietet in dieser Beziehung, wie wir sehen, der 2. Theil des Hamburger Manuskriptes. Trotzdem das *Syntagma* unvollendet geblieben ist und auch fast keine einheitliche Darstellung bietet, hat es doch insofern eine große Bedeutung, als von ihm aus eine lebhaftere instrumentale Bewegung in der Musiktheorie Platz greift, und dasselbe noch bis auf den heutigen Tag für die Geschichte der Instrumentalmusik eine der wichtigsten Quellen ist. Auf Praetorius fußt bereits Crüger, dessen *Synopsis musica* zuerst 1624 erschien. Auf dem harmonischen Princip beruht auch die *Musica poetica* des Joh. Andreas Herbst, welche 1643 in Deutscher Sprache in Nürnberg herauskam. In diesem zum größten Theil aus Crügers *Synopsis* geschöpften Kompositionsunterricht fehlen eine Elementarlehre und eine Darstellung des doppelten Kontrapunkts. Wir kommen zu Kircher's *Musurgia* vom Jahre 1650, einem Werke, welches hinsichtlich der Totalität des Inhalts über die Walthersche Lehre gestellt werden muß, aber durch die mangelhafte wissenschaftliche Verarbeitung eine nur geringe Bedeutung beanspruchen darf und somit an wirklichem Werth weit unter dem Waltherschen Compendium steht. Hier ist in größter Fülle ein Material aufgestapelt, wie es in ähnlichem Umfange weder vor-, noch nachher wieder geschah: Neben der Darstellung der neuen Lehre fand die ganze antik-heidnische und mittelalterlich-mystische Betrachtung der musikalischen Disciplinen ihren letzten umfassenden Ausdruck. Gerade durch diese seltene Fülle des Stoffs mochte das auch äußerlich voluminöse Werk den Zeitgenossen Kirchers imponiren, und die zum Theil unverdiente Verehrung, welche es im 17. und 18. Jahrhundert genoß, mag

daraus erklärt werden. Denn Kircher war nicht der Mann, diesen großen Vorrath an Material sichten und verarbeiten zu können; gewissermaßen wuchs ihm die Fülle des Stoffs über den Kopf; dazu kommt weiter, daß er ohne philologisches Ehrgefühl arbeitete und infolgedessen wenig skrupulös in dem einen Buche etwas behauptet, wovon er in einem andern Buche das Gegentheil sagt: so nennt er, um nur ein Beispiel zu geben, von *lib. 3 cap. 5* an stets die Form des grossen Halbtons $\frac{16}{15}$ als die des *Semitonium minus* und erst in *lib 5. cap. 6* § *3* entschließt er sich nach reiflicher Überlegung, jenen Halbton nicht mehr *minus*, sondern richtiger *maius* zu nennen. Solche Widersprüche, die aus einer verworrenen Darstellung von antiker und neuerer Anschauung sich ergeben, beweisen die Oberflächlichkeit und mangelhafte Beherrschung des Gegenstandes. Die Besseren unter den nachfolgenden Theoretikern erkannten bald, daß Kircher nur mit Vorsicht zu gebrauchen sei, und so wurde denn, namentlich was den strengen Satz anbelangt, nur Allgemeineres aus der Musurgia geschöpft, besonders aber aus den Werken der früheren Theoretiker, namentlich des Baryphonus und Calvisius. Auch die nach der Entstehung von Kirchers *Musurgia* fallenden Hauptquellen Walthers sind von solchen einsichtsvolleren Männern verfaßt. Aber wiederum bieten sie Alle keine erschöpfende Darstellung der Musiktheorie. So sehen wir Christoph Bernhards Augenmerk auf die Darstellung der Kon- und Dissonanzen gerichtet: diese nimmt auch in seinem *Tractatus Compositionis* den bei weitem größten Theil ein; eine Elementarlehre fehlt in den drei Bernhardschen Abhandlungen. Printzens Satyrischer Komponist, dessen 1. Theil 1676, 2. Theil 1677, 3. Theil 1679 erschien, und von dem wir eine vollständige Ausgabe von 1696, zu Dresden und Leipzig erschienen, sahen, verträgt ebensowenig eine strenge Kritik, wie Kirchers *Musurgia*. Besonders gereicht diese witzelnde, geistreich sein sollende Dialogform dem Werke zum Nachtheil, denn allzuhäufig wird dadurch die Aufmerksamkeit auf Nebensächliches hingeleitet und Wichtiges, wie eine Lehre vom doppelten Kontrapunkt und Beschreibung der Elemente vergessen. Nur im 1. Theil von *cap. 5* an ist die kleine *Synopsis* wegen ihrer klaren Fassung von wirklichem Werth, doch wird hier, wie überhaupt in dem ganzen Werke, nicht wesentlich Neues geboten. Wissenschaftlicher gehalten, als der satyrische Komponist, ist desselben Verfassers »historische Beschreibung der edlen Sing- und Klingkunst« 1690 zu Dresden.

Werckmeisters Stärke liegt in den mathematisch physikalischen Gebieten der Musik. Durch ihn wird zum ersten Male eine Art von

gleichschwebender Temperatur, eine Tonausgleichung, wissenschaftlich begründet. Sein bedeutendstes Werk ist der *Hodegus musicae mathematicae*, welcher 1686 zu Leipzig erschien. Hier wird in selbständiger Weise von den mathematischen Begriffen und Vorgängen in der Musik gehandelt, ferner von Temperatur, ja auch von den Intervallen, Modi, Takt und Fugen, soweit hier mathematische Fragen berührt werden können. Mit einem Anhang über allegorische und moralische Musik, wobei wiederum die Beziehungen zwischen den einzelnen Zahlen eine Hauptrolle spielen, schließt das Werk. Später stellte er einzelne Gegenstände ausführlicher in besonderen Schriften dar: so erschien 1697 die musikalische Temperatur zu Frankfurt und Leipzig und 1702 seine *Harmonologia musica* ebenfalls zu Frankfurt und Leipzig. Ist das Erstere ein rein mathematisches Werk, so enthält das Letztere eine auf Generalbaß beruhende Kompositionslehre. In dieser fehlt wiederum eine Darstellung der musikalischen Elemente. Wie auch in der *Harmonologia* die mathematische Betrachtungsweise Werkmeisters immer von neuem sich geltend macht, so tritt sie auch in den für Walther weniger wichtigen Schriften auf: in den *Hypomnemata musica* von 1697 und im *Cribrum musicum* von 1700.

Bei Janowskas *Clavis ad thesaurum magnum Musicae*, dem 1701 zu Prag erschienen guten alphabetischen Verzeichniß musikalischer Begriffe, vermissen wir eine genauere Darstellung der Kompositionsregeln. Weiter müssen hier einige Schriften von Johann Georg Ahle genannt werden: zunächst sein Musikalisches Frühlings (1695)- Sommer (1697)- Herbst (1690)- und Wintergespräch 1701. Alle diese in Dialogform gehaltenen Gespräche, welche in den angegebenen Jahren zu Mühlhausen erschienen, handeln von Dingen, welche bei der Komposition beobachtet werden müssen, so das Frühlings-, Herbst-, unh Wintergespräch wesentlich von den Kon- und Dissonanzen, das Sommergespräch hauptsächlich von Kadenzen und den in der Musik gebräuchlichen rhetorischen Figuren und Accenten und das Wintergespräch außer den Intervallen auch noch von den Modi. Noch wichtiger als diese Dialoge sind seine 1704 zu Mühlhausen herausgekommenen Anmerkungen zur Singekunst des Vaters Joh. Rudolf Ahle, in welchen oft in historischer Form sehr werthvolle Aufschlüsse über die gegen früher fortgeschrittene Entwickelung der Elemente gegeben sind. Wiewohl Ahle hauptsächlich aus den Printz'schen Schriften (Satyrischer Komponist und Historische Singkunst) schöpft, so finden doch die von ihm behandelten Gegenstände durch eine selbständig prüfende Verarbeitung, die in der Quellenforschung bis zu den Schriften eines Lippius und Baryphonus hinabsteigt, eine ver-

tieftere, mit vielen neuen Errungenschaften glücklicher verquickte Darstellung, als bei Printz.

Von diesen Hauptquellen benutzte Walther diejenigen Schriften am häufigsten, welche ihm zeitlich am nächsten standen, oder am leichtesten zugänglich waren. So wurden Ahle, Werckmeister, Bernhard, Printz und Snegassius am meisten herangezogen. Von diesen wurde er zu Kircher, Herbst, Crüger, Baryphonus, Lippius und Calvisius geleitet, und durch Crüger und Lippius mußte er auf Gumpelzhaimer und Walliser hingeführt werden. Die Schriften dieser Männer mögen wohl meistens in seinem Besitz gewesen sein. Bedenkt man, daß Walther 1703 zur Herbstmesse nach Frankfurt reiste, 1704 nach Magdeburg und Halberstadt kam, wo ihm Werckmeister die *Pleiades musicae* des Baryphonus verehrte, 1706 Pachelbel in Nürnberg besuchte, bedenkt man ferner, daß er bis 1707 in Erfurt lebte und von hier oder von 1708 an von Weimar aus die nahe Leipziger Messe sicher oft besuchte, so darf man annehmen, daß er bei diesen Gelegenheiten leicht in den Besitz der Bücher kam, die ja zum größten Theil in den angegebenen Städten erschienen waren. Rechnet man den Böhmen Janowka mit zu den deutschen Theoretikern, so sind die Hauptquellen Walthers nur mit einer Ausnahme sämtlich von Deutschen verfaßt. Diese Ausnahme ist Bononcinis *Musico Prattico*, der in zwei Theilen 1673 zu Bologna erschien. Paul Treu in Stuttgart ließ von dem 2. Theil eine deutsche Übersetzung 1701 erscheinen. Dieser Übersetzung scheint das Werk Bononcinis seine große Verbreitung zu verdanken. In jener als Nr. 4 bezeichneten Bernhard'schen Schrift wird dasselbe zum ersten Male angeführt; und dieser Hinweis mag dem Walther gerade recht gewesen sein. Denn ihm mochte daran gelegen sein, die in der Lehre, z. B. in Werckmeisters Harmonologia, durch das Überwiegen des harmonischen Princips vernachlässigte Polyphonie wieder zu Ehren zu bringen. Daher stellt er die polyhonen Satzformen nach Bononcinis Lehre dar. Der Unterschied zwischen der Lehrmethode deutscher und italienischer Theoretiker tritt uns hier charakteristisch entgegen. Die Deutschen, z. B. Werckmeister, besonders aber Niedt beginnen mit einer homophonen, vierstimmigen Satzlehre und schreiten von dieser fort zum polyphonen Satze; Fugen und doppelter Kontrapunkt werden daher als die schwersten Formen am Schlusse behandelt, Bononcini aber, ein würdiger Epigone der Zarlino'schen Richtung, beginnt mit dem strengen Satze und erst nach der Abhandlung von Fuge und doppeltem Kontrapunkt folgen freiere Formen des mehr als zweistimmigen Satzes.

Nachdem in den 15 Kapiteln des 1. Theils allgemeinere Vorbemerkungen gegeben sind, die sich auf das Wesen der Musik, auf

die Proportionen, Entstehung der Kon- und Dissonanzen und Erklärung elementarer Begriffe beziehen, folgt im 2. Theile in 21 Kapiteln eine eingehende Lehre vom Kontrapunkt, welche sich der Zarlino'schen Darstellung anschließt. Ähnlich wie Zarlino bietet Bononcini eine Satzlehre, welche es hauptsächlich mit der geistlichen Musik zu thun hat, die im Konzert- oder *A capella* Stil komponirt wird. Von der weltlichen Musik wird weiter nichts gesagt, als daß zu ihr Arien, Kanzonetten, Lieder und die *Stili recitativi* und *madrigali* gehören; von der instrumentalen Musik schweigt Bononcini ganz.

Will man einen Einblick in das musiktheoretische Treiben des 17. Jahrhunderts haben, so muß man alle die genannten Schriften auf einmal zusammen betrachten. Das that eben Walther in seiner Kompositionslehre, auf die wir nun näher eingehen wollen.

Thesen.

1. Die Musik wurde im Mittelalter als eine Wissenschaft betrachtet, und diese Auffassung war berechtigt.
2. Die Anfänge der Berechnung der Töne nach Schwingungszahlen liegen schon im 16. Jahrhundert.
3. Der moderne, auf harmonischem System beruhende Kompositionsunterricht hat sich aus den Generalbaßregeln des 17. Jahrhunderts entwickelt.
4. In der mittelalterlichen Musiktheorie läßt sich eine Rücksichtnahme auf ein der weltlichen Volksmusik zu Grunde liegendes Dursystem bis in die älteste Zeit zurückverfolgen.
5. Die Ansicht, daß Lasos von Hermione die Dreistimmigkeit eingeführt habe, ist zurückzuweisen.
6. Die überwiegende Pflege der dramatischen Musik ist einer gesunden Weiterentwickelung der Tonkunst hinderlich.

Vita.

Natus sum Hermannus Ludovicus Henricus Gehrmann Wernigerodae ante diem XI Kal. Jan. a. h. s. LXII patre Eduardo, matre Hermina e gente Feise. Fidem profiteor evangelicam. Primis litterarum elementis imbutus Cassellorum gymnasium adii. Anni h. s. LXXXIII vere testimonium maturitatis assecutus Lipsiam me contuli, ubi in studium philosophiae et artis musicae incubui, inde post quatuor annos Berolinam transmigravi, ut studia mea continuarem. Frequentavi lectiones, quas habebant viri doctissimi Overbeck, A. Springer, Windisch, Heinze, Strümpell, Wundt, Paul, Biedermann, Hildebrand, Zarncke, Spitta, Dilthey, Rödiger, E. Schmidt.

Benigne concessit Spitta, ut exercitationibus ad monumenta musica recte tractanda pertinentibus interessem.

Omnibus his viris optime de me meritis gratias ago quam maximas, praecipue autem Philippo Spitta, cujus summam erga me bonitatem semper grato animo retinebo.